Peintres et statuaires romantiques... par Ernest Chesneau



PEINTRES
ET STATUAIRES
ROMANTIQUES

P. HUET. — PETITS ROMANTIQUES. — L. BOULANGER.

A. PRÉAULT. — KLAGMANN. — C. DUTILLEUX.

E. DELACROIX. — TH. ROUSSEAU. — O. TASSAERT.

J.-F. MILLET. — ETC.

PAR

ERNEST- CHESNEAU



PARIS. CHARAVAY FRÈRES, ÉDITEURS

51, RUE DE SEINE

1880

PEINTRES

ET STATUAIRES

ROMANTIQUES

1238. — ABBEVILLE. — TYP. ET STÉR. GUSTAVE RETAUX.

PEINTRES

ET STATUAIRES

ROMANTIQUES

P. HUET. — PETITS ROMANTIQUES. — L. BOULANGER.
A. PRÉAULT. — KLAGMANN. — C. DUTILLEUX.
E. DELACROIX. — TH. ROUSSEAU. — O. TASSAERT.
J.-F. MILLET. — ETC.

PAR

ERNEST CHESNEAU



PARIS. CHARAVAY FRÈRES, ÉDITEURS
51, RUE DE SEINE
1880

CE LIVRE
OU J'AI VOULU FIXER
LE SOUVENIR DE TANT D'ESPÉRANCES
QUI NE SE SONT PAS RÉALISÉES
EST DÉDIÉ A LA MÉMOIRE
DE MA
BIEN-AIMÉE FILLE
EUGÉNIE E. CHESNEAU
MDCCCLVII-MDCCCLXXVI

PARIS. VEILLE DE LA SAINTE-EUGÉNIE
XIV NOVEMBRE MDCCCLXXIX
E. CH.

PRÉFACE

Fils de la génération de 1830, c'est à nous qu'appartient le soin pieux de lui rendre les derniers devoirs et l'honneur de la juger. Aussi bien, l'occasion de le faire, après s'être en très-peu de temps coup sur coup renouvelée, ne se présentera-t-elle plus si souvent. Voilà tant de fois, depuis quinze ans, que nous entendons le retentissement lourd, ce bruit suprême de la dalle funèbre retombant sur l'éternelle immobilité de ceux qui furent nos maîtres, nos chers initiateurs à la noble vie de l'art, qu'il est devenu trop facile de compter parmi eux les quelques survivants. Jamais autant que par ces hommes, nos pères, ni sous tant de formes différentes, même au moyen âge, même par Hol–

bein, la Mort n'a été courtisée, célébrée. Jamais encore elle n'avait réuni un tel groupe de poëtes, de peintres, de statuaires, de musiciens à ce point ardents à la chanter, à multiplier sa pâle image et ses cortèges, à nous en imposer les émotions, les angoisses, les rigidités, les monologues ténébreux, les rêveries dans le noir, par les rhythmes de la prosodie, par les combinaisons du son, par les mirages de la couleur, par les tumultes de la terre à modeler.

S'ils ont aimé la Mort, la Mort aussi les aima. Elle a bien fauché, la gueuse, la « Camarde » !— N'est-ce pas le nom qu'ils lui donnaient ? — Sa grande moisson est faite. Il ne lui reste plus que de rares épis à glaner. L'un après l'autre, les artistes de cette heure de vaillance et de foi, tous ou à peu près tous, sont allés s'étendre dans le champ où l'herbe pousse plus épaisse et plus verte, jeunes encore pour la plupart, les grands et les moindres : Achille et Eugène Devéria, Alfred et Tony Johannot, Camille Roqueplan, Decamps, Ary Scheffer, Louis Boulanger, Célestin Nanteuil, Maindron, Jehan Du Seigneur, Antonin Moyne, mademoi-

selle de Fauveau, Riesener, Paul Huet, Jeanron, Théodore Rousseau, Eugène Delacroix, Diaz, Barye ; et aussi les humbles, — humbles, non ; aucun ne l'était, — mais les oubliés, les dédaignés : Comairas, Poterlet, Ziégler, Saint-Èvre, Chaponnière, Klagmann qu'on ne place pas à son rang, Bigand qui s'était fait le Sosie d'Horace Vernet, Champmartin, monsieur Auguste ; d'autres dont le nom m'échappe, Daumier, Philippon, Belloc, Ingres lui-même qui fut, à certaine date, un des porte-fanion de la révolte... Et je borne l'énumération aux artistes de l'ébauchoir, de la palette et du crayon.

Bien que les esprits aient accompli une évolution radicale depuis la période décennale comprise entre 1825 *et* 1835, *bien que nos arts et notre littérature aient pris tout juste le contre-pied des professions de foi d'alors, sachons honorer la mémoire de nos aînés. Rappelons ce qu'ils entrevirent et ce qu'ils tentèrent, comptons leurs efforts, marquons leurs côtés supérieurs : l'ardeur, la sincérité, le désintéressement de leur culte pour l'art. Tâchons pendant qu'il en est temps encore de fixer*

autant qu'il est possible le souvenir de faits qui intéressent l'histoire et aussi la chronique de l'école française.

J'ai connu quelques-uns des artistes dont je vais parler, j'ai été lié d'amitié avec deux d'entre eux, j'ai interrogé leurs contemporains. On ne trouvera donc ici, à très-peu d'exceptions près, que des témoignages directement recueillis.

Presque tous ces hommes appartiennent au second plan du Romantisme. Mais si tous n'ont pas été grands, tous ont voulu et cru l'être. Ils ont eu pour la plupart le feu de la pensée qu'ils traduisaient en de rapides improvisations. A la fougue de ces improvisateurs il a manqué la réaction nécessaire de la science et de la patience. Cette faiblesse était fréquente parmi les romantiques.

La fière parole de Théophile Gautier, le plus illustre de leurs panégyristes, qui fut, lui, un maître de science accomplie, se réalisera-t-elle? Est-il vrai que « cette époque restera comme une des époques climatériques de l'esprit humain »? Je crois qu'il en faut rabattre. Mais si désormais nous demandons à la brosse du peintre comme au

pouce du statuaire d'autres réalisations que celles qu'ils poursuivirent, nous accomplissons à notre tour une très-légitime et toute naturelle évolution dans le temps. Parce que notre objectif est différent du leur, ce n'est pas une raison cependant pour être ingrats. Souvenons-nous toujours que nous leur devons notre affranchissement des servitudes académiques, que sans eux, que s'ils ne nous avaient portés au delà et plus haut, s'ils n'avaient alors secoué les jougs, rompu les entraves et battu l'estrade, c'est nous qui aurions dû le faire et franchir les étapes qu'ils ont pour nous parcourues sous le poids du jour.

E. Ch.

PEINTRES ET STATUAIRES

ROMANTIQUES

PAUL HUET

BIOGRAPHIE. — SOUVENIRS. — LETTRES.

CONVERSATIONS.

« Je voudrais que mon souvenir ne se présentât jamais à mes amis sans amener une larme d'attendrissement sous leurs paupières et le sourire sur leurs lèvres. Je voudrais qu'ils pussent penser à moi au sein de leurs plus vives joies, sans qu'elles en fussent troublées, et qu'à table même, au milieu de leurs festins, et en se réjouissant avec des étrangers, ils fissent quelque mention de moi, en comptant parmi leurs plaisirs le plaisir de m'avoir aimé et d'avoir été aimés de moi. Je voudrais avoir eu assez de bonheur et assez de bonnes qualités

pour qu'il leur plût de citer souvent, à leurs nouveaux amis, quelque trait de ma bonne humeur, ou de mon bon sens, ou de mon bon cœur, ou de ma bonne volonté, et que ces citations rendissent tous les cœurs plus gais, mieux disposés et plus contents. Je voudrais que jusqu'à la fin, ils se souvinssent ainsi de moi, qu'ils fussent heureux, et qu'ils eussent une longue vie pour s'en souvenir plus longtemps. Je voudrais avoir un tombeau où ils pussent venir en troupe, dans un beau temps, dans un beau jour, pour parler ensemble de moi, avec quelque tristesse, s'ils voulaient, mais avec une tristesse douce, et qui n'exclût pas toute joie. Je voudrais surtout et j'ordonnerais, si je le pouvais, que, pendant cette tendre cérémonie, pendant l'aller et le retour, il n'y eût dans les sentiments et dans les contenances, rien de lugubre et rien de repoussant, en sorte qu'ils offrissent un spectacle qu'on fût bien aise d'avoir vu. Je voudrais, en un mot, exciter des regrets tels que ceux qui en seraient témoins ne craignissent ni de les éprouver, ni de les inspirer eux-mêmes. » Cet admirable passage d'une des lettres de Joubert à mademoiselle Moreau de Bussy s'est imposé à mon esprit au moment de parler de Paul Huet en biographe plutôt qu'en critique.

A maintes reprises j'ai eu l'occasion d'étudier l'œuvre de l'illustre paysagiste, de l'analyser, d'en

apprécier les mérites, d'en mesurer l'action sur le paysage moderne, et je l'ai fait [1] ; mais il est une autre manière d'aider à connaître un grand artiste, c'est de dire ce que fut l'homme. L'art, en effet, chez tout artiste éminent, n'est que la manifestation extérieure d'une âme, d'un cœur, d'une intelligence plus ou moins doués de noblesse, de chaleur, d'élévation, plus ou moins entravés ou favorisés dans leur développement et dans leur expression par les circonstances de la vie publique et de la vie privée ; par la fortune, par l'éducation, par la culture intellectuelle et morale, par la santé ; par les relations sociales, par les courants d'idées, d'aspirations, de luttes, de contradictions qui ont agité l'époque de sa jeunesse. C'est à ce titre que nous intéresse, tous, la biographie des hommes qui, dans les ordres d'activité les plus divers, ont dépassé le niveau moyen et par là appartiennent à l'Histoire. C'est à ce titre que nous allons tenter d'écrire la biographie de Paul Huet avec qui nous étions lié d'affection depuis une dizaine d'années quand il mourut. Pour mener à bon terme cette tâche, qui dans son amertume a pour nous cependant quelque douceur, nous avons fait appel aux souvenirs des anciens amis de l'excellent artiste et aux traditions

1. Voir notamment *Les Nations rivales dans l'Art*, à la *Librairie académique*, Didier et Cie.

que conserve avec un tendre et pieux respect M. René-Paul Huet, son fils et son élève. Nous écrivons d'après des notes qu'il avait depuis longtemps fixées et souvent nous n'avons qu'à transcrire.

Paul Huet appartenait à une famille de commerçants parisiens. Son père, qui était un riche marchand de toiles au moment de la Révolution, fut complétement ruiné par la dépréciation du papier-monnaie. Notre ami se souvenait encore d'avoir vu dans la maison paternelle des caisses pleines d'assignats qu'on y prenait à poignée pour allumer le feu. Un seul fait dira quelle était la grande réputation d'honnêteté et de bonté qui entourait le chef de la famille dans son quartier : arrêté, comme suspect, pendant la Terreur, sur la dénonciation d'un citoyen qui lui devait de l'argent, il fut aussitôt réclamé par sa section qui répondit de lui et obtint sa mise en liberté. Le digne homme n'avait alors que quatre enfants dont le plus jeune était né en 1784 ; Paul, le cinquième, né le 3 octobre 1804, naquit donc vingt ans après ce dernier. Il est inutile de dire qu'il n'était ni attendu, ni désiré. Cette circonstance pesa sur sa vie d'une manière fâcheuse. Fils de parents âgés, il n'eut jamais de santé. A la même cause il faut attribuer que Paul Huet paraissait plus âgé qu'il ne l'était.

L'enfant ne fut donc pas accueilli avec cette joie

qui répand tant de bonheur autour des premiers berceaux. N'est-ce pas à cette heure sacrée, si la vigilance et la tendresse des mères n'en défendent pas l'approche, que se glissent en nos âmes les subtils ferments de sensibilité maladive et de mélancolie ? Les sentiments naturels, un instant voilés, reprirent bientôt leur légitime empire cependant ; mais une nouvelle fatalité vint frapper le jeune Paul ; il n'avait que sept ans lorsqu'il perdit sa mère. On le mit alors au lycée Bonaparte, dont il suivit toutes les classes jusqu'en seconde. Un de ses oncles, qui appartenait à l'enseignement, le destinait à l'École normale. Malgré de réelles aptitudes, quoique très-porté vers les lettres et notamment vers les lettres latines, le jeune homme éprouvait une telle antipathie pour la carrière du professorat qu'il voulut y échapper à tout prix, et abandonna délibérément les études universitaires pour l'étude de la peinture.

Rarement vocation fut plus sincère. Bien que d'une famille complétement étrangère à la culture et même au goût des arts, tout enfant, la moindre image le passionnait. Ses premières émotions d'artiste lui vinrent des lithographies de Géricault et de Charlet, qu'il rencontrait aux étalages du boulevard, sur le chemin du collége ; — du *Radeau de la Méduse*, qu'il vit au Salon de 1819 ; — et plus encore de la contemplation des quais de Paris. Son

instinct ne le trompait pas. Son sentiment le conduisait tout droit aux belles œuvres et aux beaux spectacles.

Il reçut ses premières leçons d'un élève de David qui le mit à l'exercice des hachures d'après Lemire et, au bout de deux ans, voulut se l'attacher définitivement en l'associant à ses propres travaux pour le papier peint. Huet refusa énergiquement et entra chez Guérin qui fermait son atelier six mois après. Puis, il passa dans l'atelier de Gros. Il n'y devait rester non plus que bien peu de temps, la mort de son père, qu'il perdit à dix-sept ans, le laissant sans ressources. Ne pouvant plus payer l'atelier, il reçut à Sèvres l'hospitalité d'un de ses amis d'enfance. C'est là qu'il fit ses premières études d'après nature, et, à partir de ce moment, il s'abandonna pleinement à l'inclination qui l'entraînait vers le paysage. Dès cette époque, il eut occasion de voir les inondations fréquentes du parc de Saint-Cloud, motif qui lui inspira un chef-d'œuvre trente ans plus tard, en 1855.

Ces premières études ont déjà le caractère de sincérité et la grandeur d'aspect de celles qu'il peignait au terme de sa carrière ; peut-être même avaient-elles quelque chose de plus violent, de plus emporté. Cette originalité, très-marquée à ses débuts, attira l'attention de quelques artistes, chez

les marchands de tableaux et aux expositions particulières où, dès 1822, Huet envoyait déjà ses peintures. Ceux qui, depuis, l'ont classé parmi les imitateurs de l'admirable paysagiste anglais Constable oublient que, à cette date (1822-1823), Constable était inconnu en France, où ses tableaux ne parurent pour la première fois qu'en 1824.

Eugène Delacroix, s'il vivait encore, rendrait témoignage à ce sujet, car c'est dans l'hiver de 1822-1823 qu'il se lia d'amitié avez Huet. Le paysagiste venait depuis quelques jours à l'académie de Suisse où se donnaient rendez-vous la plupart des jeunes peintres. Un soir, Delacroix dit à Comairas, en entrant, qu'il venait de remarquer à la vitrine d'un marchand une étude de paysage tout à fait extraordinaire, qu'il n'avait encore rien vu de semblable : « Qui, diable, a pu faire ça ? » répétait Delacroix. Comairas le présenta aussitôt à Paul Huet. Dès le lendemain Delacroix venait s'installer dans le pauvre atelier du paysagiste, qui travaillait alors à son célèbre tableau du *Cavalier*, et voulut le lui voir peindre jusqu'à la dernière touche. Les visites, qui se renouvelèrent chaque jour pendant un mois, fondèrent entre les deux artistes une amitié qui dura toute leur vie. Eugène Delacroix n'était déjà plus un inconnu, il avait exposé *la Barque du Dante* ; son amitié fut un puissant encouragement et d'un grand secours pour le débutant. Le tableau du *Ca-*

valier parut en 1823 ou 1824 dans une exposition privée, galerie de Choiseul, je crois, mais il ne fut exposé au Salon qu'en 1831. La manière simple, naïve, étrangère aux procédés de l'école, aux pratiques d'atelier, cette franchise et en même temps cette force, ce profond sentiment de la nature interprétée dans sa grandeur devaient en effet intéresser vivement le jeune maître qui préparait son *Massacre de Scio*.

La vogue était alors aux paysages de MM. Bidaut, Bertin, Bourgeois, les maîtres du glacial paysage linéaire dit historique. Watelet seul résistait à l'entraînement général, il s'efforçait de maintenir les droits du réel en opposant ses chaumières pittoresques aux architectures pseudo-antiques qui se dressaient dans un simulacre de nature immobile et gourmée. Mais Watelet n'était point de force à opérer la révolution qui était imminente cependant, et pour laquelle toute la jeunesse était préparée. Constable, dans une de ses lettres, en signale la première explosion. « Mes affaires de Paris sont en bonne voie, écrit-il. Bien que le directeur du musée, M. le comte de Forbin, eût, dès le commencement, placé mes tableaux au Louvre, dans un endroit fort respectable, au bout de quelques semaines, leur réputation s'étant accrue, on les a enlevés pour les mettre à une place d'honneur, et deux sont en première ligne dans le grand salon. Je dois

beaucoup aux artistes pour les réclamations faites par eux en ma faveur, et j'excuse le comte qui, n'étant pas peintre, je pense [1], a cru, en voyant le raboteux de la couleur, que ces tableaux devaient être vus à distance. On s'est aperçu de l'erreur, et bientôt on a reconnu la richesse de la texture, ainsi que le soin apporté à rendre la surface des objets. On a été frappé de la fraîcheur et de la vivacité des teintes, qualités introuvables dans les tableaux français. La vérité est qu'ils étudient, et beaucoup même, mais seulement les tableaux, et comme le dit Northcote, ils n'ont pas plus connaissance de la nature que les chevaux de fiacre des pâturages. Habituellement, ce qui est le pire, ils peignent des études d'objets séparés, tels que des feuilles, des rochers, des pierres, etc., en sorte qu'ils ne voient que des morceaux isolés, détachés de l'ensemble, et qu'ils négligent l'aspect général de la nature ainsi que de ses différents effets. J'ai appris hier que le propriétaire de mes tableaux en

1. Constable ici se trompe. Le comte de Forbin avait traversé l'atelier de Boissieu à Lyon et, à Paris, celui de David, où il connut Granet qu'il retrouva plus tard à Rome et avec qui il se lia d'amitié. Il peignit comme celui ci des intérieurs de chapelles et de cloîtres, et plus que Granet encore abusa des dessous au bitume. On conserve au Louvre un tableau de l'ancien directeur général des Musées royaux; ce tableau couvert d'ampoules toujours liquides ne peut, pour ce motif, être exposé. On comprend que ce peintre ne fût pas préparé pour goûter la fraîcheur et l'éclat des paysages de Constable.

demande 13,000 francs. On aurait acheté pour le Gouvernement *la Charrette*, mais il n'a pas oulu s'en défaire séparément. Les artistes, dit-on, veulent les acquérir pour les placer dans un lieu où ils pourront les voir. » Je me suis laissé aller à citer longuement cette lettre de Constable, si curieuse. Mais n'oublions pas qu'elle porte la date de 1824 et que Paul Huet avait, déjà depuis deux ans, pris date auprès de quelques amis, de Delacroix notamment, comme nous l'indiquions tout à l'heure. Et nous connaissons la petite étude de 1822 qui le mit en rapport d'amitié avec le peintre de *la Barque du Dante.*

Delacroix était très-préoccupé des procédés qu'employaient ces premiers paysagistes sincères, toujours aux prises avec la réalité des phénomènes naturels. Il puisait dans leur manière de peindre des leçons que la nature ne pouvait lui fournir que difficilement, étant donné le choix de ses sujets préférés. C'est pourquoi il avait voulu voir peindre en entier *le Cavalier* de Paul Huet. C'est pourquoi aussi il s'arrêta avec tant de passion aux paysages de Constable. M. Frédéric Villot a raconté dans un article d'où j'ai extrait la lettre qui précède (*Revue universelle des arts*, janvier 1857) que Eugène Delacroix ayant été à même de voir les paysages de Constable avant l'exposition, frappé de leur éclat et de leur « texture », rentra dans son

atelier, reprit son *Massacre de Scio*, presque terminé, empâta ses lumières, introduisit de riches demi-teintes, donna par des glacis de la transparence aux ombres, fit circuler le sang et palpiter la chair. La jeune école alors remontait aux vrais principes en puisant aux sources vives de la nature.

Dès lors Paul Huet fut accueilli, comme un des siens, par toute la génération militante : Hugo, Sainte-Beuve, Lamartine, Dumas, les Devéria, les Johannot, Louis Boulanger, Bonington ; et Delécluze, le critique des *Débats*, put le clouer à son pilori romantique qui depuis est devenu un glorieux piédestal.

L'estime et l'affection du cénacle étaient pour l'artiste une force morale infiniment précieuse, mais cela ne le dégageait point des servitudes ni des difficultés matérielles. Pour tout dire, il ne vendait point ses tableaux et était contraint d'avoir recours pour vivre aux besognes les plus ingrates : leçons à vingt sous qui manquaient souvent, portraits à l'estompe, etc. Mais l'amour de son art l'emporta sur les nécessités du métier ; c'est ainsi qu'il ne put se résoudre à renoncer au tableau pour faire du décor, comme on l'y engageait, en lui garantissant le succès et la fortune. Ce sont là les misères du début auxquelles bien peu échappent. Il eut dans la maladie une ennemie plus persistante ; elle occupa

cruellement la moitié de sa vie. A vingt ans, il était atteint d'une gastrite qui ne le quitta qu'au bout de dix ans, après lui avoir fait subir de telles souffrances qu'il tenait au travail seulement par une énergie extraordinaire. Il avait hâte de produire parce qu'il se croyait condamné à mourir jeune et se considérait si bien comme perdu que son ami, Comairas, dut peindre un jour, sur son désir, un portrait de lui à l'aquarelle, qui justifie aujourd'hui encore toutes ses appréhensions de cette époque.

Vivant avec la plus sévère économie, Paul Huet put, en 1824, faire son premier voyage. Il choisit la Normandie, où, depuis, il retourna bien souvent et notamment, en 1828, avec Bonington. Bonington, déjà languissant, le quitta à Rouen pour revenir à Paris et repartit presque aussitôt pour Londres où il mourut quelques jours après son arrivée [1].

En 1825, Paul Huet dessina en lithographie une suite de *Paysages* avec titres qui ne fut publiée chez Motte qu'en 1829. Il ne pouvait trouver d'éditeur et souvent je l'ai entendu raconter qu'un de ses

1. Richard-Parkes Bonington, né au village d'Arnold, près de Nottingham (Angleterre), le 25 octobre 1801, mourut à Londres le 23 septembre 1828. Venu en France à l'âge de quinze ans, il étudia à l'École des beaux-arts et dans l'atelier de Gros où il rencontra une partie des peintres romantiques. La France avait le droit de revendiquer la gloire de son talent. C'est pourquoi le nom de l'artiste anglais figure avec honneur dans le livret de l'École française au Louvre.

amis, M. Pierret, partait le matin, avec une pierre lithographique sous chaque bras, l'une de Huet, l'autre de Delacroix, et ne rentrait que trop souvent, le soir, harassé de fatigue, rapportant les deux blocs dont nul marchand n'avait voulu. Ces premiers essais de paysage lithographié, devenus très-rares aujourd'hui, sont vraiment curieux, parce qu'on y retrouve les éléments de tout ce que le paysage moderne a donné depuis. En 1830, il publiait chez Gihaut frères *Huit sujets de paysage*, avec titres; en 1832, chez Morlot, un cahier de *Marines lithographiées d'après nature* et d'autres feuilles dans les publications illustrées, *l'Artiste*, *le Monde dramatique*, etc. On a rappelé les autres titres de Paul Huet comme dessinateur et comme graveur. « Chacun connaît, écrit M. Burty, les bois éclatants de lumière et de mouvement qu'il a dessinés pour le *Paul et Virginie* de Curmer. Ils sont un des honneurs de ce beau livre que nos éditeurs contemporains, faute de maîtres convaincus et travailleurs, n'ont pu encore égaler. Ce que les amateurs connaissent bien aussi, quoiqu'elles soient devenues introuvables, ce sont les eaux-fortes de Paul Huet. Un premier cahier parut, en 1834 » (1835, je crois), « chez Rittner et Goupil. Il en a donné d'autres aux *Beaux-Arts* de Curmer, au *Bulletin de l'Ami des arts*, etc. Celles qui forment le cahier de six planches sont de grandes dimensions et gravées avec une habileté singulièremen

rare dans notre école : ce sont des dessous de bois, des hérons en sentinelle au bord d'un étang ; la maison du garde à l'entrée de la forêt de Compiègne; un jeune garçon lisant accoudé sur le gazon d'un parc anglais. La vie y tressaille, la lumière s'y joue, l'effet y vibre comme dans les pages les plus réussies de l'œuvre de Fr. Seymour-Haden. Paul Huet est donc, par ces dates et par son exemple, le véritable restaurateur de l'eau-forte en France. En ce moment où l'on abuse parfois de ce procédé en croyant qu'il se prête aux plus banales inspirations, il est utile de rappeler le goût et l'application avec lesquels en usa Paul Huet. » Je n'ajouterai qu'un mot à cette indication très-juste : M. Goupil possède encore les planches du cahier de 1835 ; peu de temps avant sa mort, l'auteur en avait demandé quelques épreuves, elles étaient dans un état de conservation si parfait, qu'il les croyait d'un tirage tout récent fait avec un soin et une habileté tout à fait rares. M. Goupil a depuis remis un nouveau tirage de ces six planches en circulation.

Le chef-d'œuvre de Paul Huet comme aqua-fortiste est la grande planche des *Eaux de Royat* ; elle date de 1837. Elle mesure près d'un mètre de hauteur. Son succès fut immense ; Gustave Planche lui consacra un article spécial dans *la Revue des Deux-Mondes* (n° du 1er février 1838), et le duc d'Orléans, qui avait beaucoup admiré cette œuvre exception-

nelle, chargea l'auteur de l'éducation artistique de la duchesse. Il s'agissait moins ici de leçons de dessin que de conversations où le professeur, artiste, homme du monde et lettré, dirigerait le goût de son élève et le formerait en analysant avec elle les œuvres d'art dont elle était entourée. Le maître conserva toujours pour la famille d'Orléans, et en particulier pour la personne de la duchesse, un respectueux et tendre souvenir.

J'ai dit que Paul Huet avait exposé dès 1822 dans quelques expositions particulières. Il n'envoya au Salon qu'en 1827 : une *Vue des environs de la Fère* (département de l'Aisne). En 1829, il travailla avec M. Alexandre Colin au diorama Montesquieu. Ce diorama devait s'ouvrir sous les auspices de la duchesse de Berry. Ce fut Louis-Philippe qui l'inaugura au moment même de la révolution de 1830. Paul Huet avait fait à cette intention deux tableaux ; l'un représentait une vue du *Château d'Arques*, qui fut brûlée quelque temps après dans l'incendie du théâtre de la Gaîté, où les créanciers de l'entrepreneur du diorama l'avaient fait déposer ; l'autre tableau était une *Vue de Rouen* prise du Mont-aux-Malades. Cette dernière peinture, exposée au Salon de 1833, valut à l'artiste une médaille de seconde classe.

Déjà, au Salon de 1831, Paul Huet avait exposé neuf tableaux et quatre aquarelles : des intérieurs

de parcs, des forêts, des vues de villes, des marines. Deux des tableaux, les plus importants, étaient inspirés des poésies de Victor Hugo : un *Paysage* représentant un soleil couchant derrière une vieille abbaye perdue au milieu des bois, avec ces vers du poëte cités au livret :

Trouvez-moi, trouvez-moi
Quelque asile sauvage,
Quelque abri d'autrefois.
. . . .
Trouvez-le moi bien sombre,
Bien calme, bien dormant,
Couvert d'arbres sans nombre,
Dans le silence et l'ombre,
Caché profondément.

L'autre tableau, connu depuis sous ce titre : *le Cavalier*, celui que Delacroix avait vu peindre, s'appelait alors : *un Orage à la fin du jour ;* c'était 'interprétation pittoresque de la strophe :

Voyageur isolé, qui t'éloignes si vite,
De ton chien inquiet, le soir, accompagné,
Après le jour brûlant, quand le repos t'invite,
Où mènes-tu si tard ton cheval résigné ?

Le nom de Paul Huet figure sur tous les livrets des Salons depuis 1827, sauf les exceptions suivantes : 1837, 1839, année de son voyage en Italie, 1842, 1844, il était alors dans le midi de la France, considéré comme très-gravement malade de la poitrine, 1846 et 1847, années languissantes, de longue convalescence, passées à Pau. Ces mêmes livrets fixent la date de ses voyages en Normandie, en Auvergne, en Italie, en Provence, où il retourna

plusieurs fois, en Bretagne, en Hollande, etc. Les études qu'il a rapportées de ces diverses excursions sont de ses meilleures : aquarelles, sépias, dessins à la plume, à la mine de plomb et au fusain.

L'Exposition de 1855 fut un triomphe pour le vaillant artiste qui, sur la brèche depuis trente ans, n'avait point jusque-là conquis la célébrité, malgré les pronostics favorables de Gustave Planche qui, dès 1836, écrivait : « Pour ceux qui ont vu de près et par leurs propres yeux les Turner et les Constable, et qui ne jugent pas les originaux sur les traductions, M. Huet ne relève que de lui-même, et ne doit qu'à sa seule volonté les ouvrages qu'il produit. Le public n'est pas encore arrivé jusqu'à lui ; mais que M. Huet se rassure et persévère, qu'il attende patiemment l'heure de la popularité, car cette heure est plus prochaine qu'il ne le pense. En restant à la place où il est, en multipliant les œuvres dans le cercle qu'il s'est tracé, il fera plus de chemin qu'en essayant chaque jour une voie nouvelle ; qu'il n'aille pas au-devant des passants, qu'il ne flatte pas les caprices inconstants de la foule en se métamorphosant chaque jour ; mais qu'il demeure paisible dans son immobilité féconde, et les passants, quoi qu'ils fassent, seront bien forcés de s'arrêter pour le regarder. C'est la meilleure et la plus digne manière de conquérir l'admiration. »



L'Inondation de Saint-Cloud produisit, non-seulement sur le public, mais sur le grand jury de 1855, une impression profonde. Eugène Delacroix écrivit aussitôt à Paul Huet une lettre où il lui exprimait en termes chaleureux sa vive émotion. L'Institut lui-même, qui n'était point suspect de complaisance pour les romantiques, fut gagné ; M. Heim, rencontrant Huet, lui parla de son tableau avec un véritable enthousiasme et conclut sur ces mots : « Le paysage ainsi traité, c'est de la peinture d'histoire. »

Depuis 1855 jusqu'à son dernier jour l'artiste redoubla d'efforts. En 1859, il exposait huit grands panneaux décoratifs qui lui avaient été demandés par M. Lenormand, riche fabricant de drap à Vire. Ils sont encore dans le salon de cet amateur délicat. Ils représentaient *la Vie normande* sous ses aspects les plus variés : les Fabriques, le Vieux château féodal (Normandie légendaire), les Herbages, le Gué et la Chaumière, le Ruisseau, la Manche (entrée au port), la Cathédrale, la Vie de château. Et depuis, que de grandes pages : *le Gouffre, la Grande marée d'équinoxe* (réplique double en dimensions du tableau de 1838), *les Roches noires, l'Étude de mer* (1861), *les Falaises d'Houlgatt* (1863), *la Porte de la route d'Uriage* et *le Torrent,* le soir, dans les Alpes (1864), *le Gave débordé* (1865), *le Bois de la Haye* (1866), *les Bai-*

gneuses (1867), *Pierrefonds* (1868), et sa dernière œuvre *le Laitâ*, chanté par Brizeux : « J'irai, j'irai revoir les saules du Laitâ ! » la rivière de Quimperlé dont le nom s'est glissé au premier vers du poëme de *Marie :*

Rien ne trouble ta paix, ô doux Laitâ ! Le monde
En vain s'agite et pousse une plainte profonde,
Tu n'as pas entendu ce long gémissement,
Et ton eau vers la mer coule aussi mollement.

Quel mystérieux pressentiment avait traversé l'esprit de Paul Huet ? D'habitude, et comme tous les peintres, il ne terminait son tableau, très-longuement préparé d'ailleurs, que dans la quinzaine qui précédait le dépôt des œuvres d'art au palais des Champs-Élysées ; en 1869, l'œuvre était achevée aux premiers jours de janvier ; il n'y eût pas ajouté dix coups de pinceau. — Il avait toujours encadré ses tableaux dans une bordure complétement dorée, résistant même à cet égard à son encadreur qui l'invitait à y introduire quelques baguettes d'ébène ; cette année-là il avait commandé lui-même la bordure avec un filet noir. Il mourait le 9 janvier. Au moment où l'on plaçait la dernière toile du maître dans ce cadre funèbre, l'impression fut poignante.

Paul Huet, peintre, paysagiste, a eu quelques rivaux ; aucun n'a eu la même puissance d'expression poétique. Cette faculté qui était chez lui exceptionnelle, il la devait assurément à la naturelle

élévation de son intelligence, mais aussi à l'extrême culture qu'il avait donnée à son esprit. Très-sensible aux beautés littéraires, il lisait beaucoup, de préférence les poëtes et les philosophes ; il était lui-même un lettré et sa correspondance, intéressante comme renseignements biographiques, est également précieuse par le nombre des pages charmantes qu'elle contient, si vivantes dans leur mélancolie, et toujours animées de la noble passion de la nature et de l'art. J'ai sous les yeux un grand nombre de ses lettres ; je choisis parmi celles qui ont un caractère général, qui peuvent apporter quelque complément d'information sur sa vie, sur ses idées, sur ses impressions d'artiste et de voyageur, sur ses luttes si fréquentes contre la mauvaise fortune et contre la maladie, son ennemie constante. Je reproduis ces extraits sans autres commentaires que les notes nécessaires pour les rendre intelligibles.

A M. AUGUSTE P...

« Novembre 1858.

« ... Malgré votre juste passion pour vos montagnes, vous goûteriez bien aussi la modeste Normandie. Si elle ne touche pas au ciel, elle atteint aussi l'infini par la mer, et je crois l'âme de Marie et la vôtre, mon cher Auguste, capables de sentir les beautés de l'Océan. Je voudrais bien voir com-

ment Marie comprendrait cet horizon mystérieux qui emporte la pensée bien plus loin que ces pics magnifiques dont elle est si enthousiaste. Je ne sais, mon cher ami, si je pourrai tirer parti de ces merveilles de votre nature alpestre, si particulières. A peine si j'ai pu la bien comprendre malgré toute l'impression qu'elle a faite sur moi. Mais pour rendre ce beau pays, — s'il peut se rendre, — il faut y vivre longtemps, peut-être aussi ne pas le voir de si près, car vous avez beau dire, je le crois hors de proportion. Non-seulement l'homme n'est plus rien, mais vos sapins de deux cents pieds disparaissent comme des brins d'herbe. L'Oysau seul me laisse une vive impression et le désir de revoir ces merveilles avec vous... »

AU MÊME.

« 29 janvier 1859.

« Cher ami, vous sentez bien que je voulais vous écrire, que l'entrain seul m'a manqué. Depuis mon retour de Normandie je traîne une vie triste, sans ressort et sans force. Comme tous les malades, j'attends le soleil du printemps qu'on me montre en espérance comme un joujou dont on flatte les enfants. J'espérais pouvoir vous écrire que tout cela était fini, que je travaillais, vivais, marchais comme le premier venu, mais il n'en est rien. Ma

passion du travail n'avance pas d'une seconde l'heure de la délivrance...

« Je n'aurai donc rien de nouveau pour le Salon. Le propriétaire des panneaux me permettra-t-il de les exposer, c'est ce que je ne saurais dire encore. Mais combien j'ai admiré la naïveté de votre amitié lorsque vous voyez déjà le succès assuré de ces toiles, et que vous parlez de la grande médaille d'honneur, à propos de ces décorations ! Comment, mon cher ami, un homme de votre expérience, président, s'il vous plaît, d'une Cour impériale, peut-il s'égarer ainsi ? Si ce n'était votre affection qui vous aveugle et pour laquelle je voudrais vous embrasser, je rirais un peu à votre barbe, car vous en portez, monsieur le magistrat. Hélas ! ne savez-vous pas ce que c'est que les comités, les rivalités, les grands mots de peintre d'histoire, les jalousies d'artiste, etc.? Je n'ai pas la prétention d'avoir fait des chefs-d'œuvre, mais vous voyez que, fussent-elles des chefs-d'œuvre, mes peintures ne seraient pas encore si près du triomphe. J'ai une santé bien appauvrie ; le travail, la lutte, les maladies, des ennuis de famille : voilà sans doute bien des causes à mon état de souffrance ; mais ne puis-je pas dire encore que je m'en vais un peu du mal des Léopold Robert, des Donizetti et de tant d'autres qui n'ont pas su vaincre ? Sans rêver la grande médaille à propos de mes panneaux, j'ai le regret d'une vie

manquée, des travaux que j'aurais pu faire si les choses de ce monde marchaient comme elles doivent marcher. Pardonnez, mon cher ami, ces plaintes échappées à un malade qui voit en noir. Un peu de santé, le premier rayon de soleil, la force de reprendre la palette, et je vous écrirai avec de nouvelles illusions et un nouveau courage... »

Ceci était écrit en 1859, c'est-à-dire avant qu'il eût jamais été question d'aucune grande récompense pour un paysagiste. Depuis, les jurys sont revenus de leurs préjugés à cet égard. Théodore Rousseau obtenait une médaille d'honneur en 1867.

Contrairement à ce qu'il craignait, Paul Huet put exposer en 1859, non-seulement les huit panneaux de *la Vie normande*, mais six autres tableaux encore. Un photographe (M. Tournachon, je crois) s'était offert à reproduire les huit sujets de *la Vie normande*. Mais les premières épreuves, obtenues directement d'après les peintures, étant mal venues, l'artiste dut les retoucher pour en obtenir de nouvelles. Il a fait ainsi de véritables dessins qui sont restés entre les mains du photographe. A ce sujet, il écrivait à M. P... la lettre suivante :

« 16 septembre 1859.

« J'ai repris un travail suivi et sérieux, et quel travail ! Tous les jours je vais à Paris retoucher les

épreuves, subir les épreuves, devrais-je dire, des photographies de mes panneaux ; cela me donne du mal, et, je le crains bien, je n'en aurai que de tristes résultats. Je vois les choses en noir, devant ces noires reproductions. Mon Salon a été nul. Voici deux ans de souffrance ; l'âge arrive, comme vous me le dites, et bientôt il ne faudra plus compter que sur les rhumatismes et autres distractions qui couronnent les jours vertueux de la vieillesse.....

« ... Ne pouvoir plus mettre sur la toile les quelques pensées que j'ai encore vives et claires dans le cerveau : j'ai peine à m'habituer à cette idée. Deux années de souffrance m'ont rendu bien timide et craintif, et outre le besoin que j'aurais de travailler pour les miens, ce n'est pas là tout à fait vivre pour un artiste. Ne vous étonnez donc pas si quelquefois déjà je vous ai écrit des phrases découragées. A qui m'ouvrirais-je d'ailleurs sinon à vous qui sentez si bien et qui m'aimez, j'espère, beaucoup ? Ne démentez pas cela, mon cœur ne veut pas vieillir.... »

En ami délicat et sincère M. P... le grondait affectueusement à propos de ces humeurs noires, le ramenait au vrai, au sentiment de son rare mérite, lui parlait de gloire, et Paul Huet de lui répondre, fin septembre 1859 :

« 30 septembre 1859.

« ... Vous me parlez de la gloire en noble et bon langage. Vous devriez me dire votre opinion sur cette divinité douteuse que j'aime tant, *ingloriosus* que je suis, et surtout sans savoir ce qu'elle est. Vous me mépriseriez moins peut-être ou plutôt vous auriez plus d'indulgence pour mes gémissements inutiles si je vous disais qu'en mon âme et conscience, la vraie gloire n'est pas tant le bruit que l'expansion la plus complète de la pensée et la satisfaction de soi-même. Et je crois que si vous examiniez un peu mes plaintes, vous verriez que les obstacles à la création les excitent bien plutôt que l'insuccès dans le sens qu'on attache vulgairement à ce mot... Songez combien il y a longtemps que je lutte, et si personne a mis plus d'obstination que moi dans cette vie de bouchon de liège toujours renfoncé et toujours à la surface. Merci, cher bon, de vos cris d'encouragement, ils ne seront pas, j'espère, inutiles ; permettez seulement au cheval tant soit peu de race de piaffer, s'il se sent arrêté dans la carrière... »

Quelques semaines après, nouvelle lettre ; il était question alors pour Paul Huet de la direction du musée de Dijon [1].

1. Cette direction fut donnée à un autre peintre romantique, à Célestin Nanteuil.

« 27 décembre 1859.

« ... Je ne sais si nous irons jamais à Dijon. Mais si passer sa vie au coin du feu sans voir personne, se *recroqueviller*, s'acoquiner dans l'intérieur de la famille est la vie de province, nous sommes de vrais provinciaux. Cette vie de Paris qui enflamme l'imagination des provinciaux est bien changée, sans doute, car il faut bien chercher pour y trouver ce courant magnétique, ce choc électrique des intelligences, cet échange puissant d'idées, de systèmes, de contradictions dont vous parlez. Tout cela est aujourd'hui de l'ancien régime et porte des ailes de pigeon. La vie est bien encore à Paris, car les voitures y écrasent tous les jours quelqu'un, et l'on se bat pour entrer à la Bourse ; mais les idées se cachent et ceux qui les possèdent n'ont pas trop l'air de vouloir s'en dessaisir. Voilà, direz-vous, de la misanthropie et je retombe dans mes découragements. Que voulez-vous ? mon cher ami. Comme tous les vieux, je dénigre le temps présent. Et cependant si j'allais jamais en province, j'aurais sûrement bien souvent la fièvre du désir, la nostalgie de ce Paris que j'abîme aujourd'hui.... »

Huet n'eut point à regretter Paris qu'il ne quitta jamais que pour voyager.

En 1862, à l'occasion de l'Exposition internationale, il fit le voyage d'Angleterre. Il souffrit un peu de la traversée ; mais la curiosité le remit bientôt, et je recueille dans ses lettres quelques passages où il note rapidement ses impressions :

« Nous voyons tout à la course, et c'est souvent malheureux. Windsor, que nous avons visité hier, est une merveilleuse féerie du moyen âge. Pour nous rendre au chemin de fer qui conduit à ce magnifique château, nous avons parcouru d'immenses et très-beaux quartiers de Londres. Nous sommes malheureusement partis tard. Notre intelligent et aimable cicerone est aussi un peu par trop voyageur, c'est-à-dire flâneur. Nous voulions voir quelques boutiques, acheter des guides et voir les albums anglais dont nous voulons faire provision, et nous avons mis à parvenir au chemin de fer un temps que nous aurions bien fait de consacrer à voir l'aspect pittoresque de ce prodigieux ensemble de citadelles, de châteaux forts, de donjons qui forment une ville militaire du XIIe ou XIIIe siècle si parfaitement conservée. La chapelle, qui peut être du XVe, est renaissance anglaise, ne manque pas de caractère et complète ces gigantesques constructions. C'est véritablement la première journée d'étonnement. Nous avons cependant, dimanche, vu les célèbres cartons de Raphaël qui méritent seuls

le voyage [1]. A Windsor, nous avons trouvé la collection complète des tapisseries des Gobelins d'après l'*Histoire d'Esther* [2] et quelques autres tapisseries de la même manufacture, non moins remarquables par la conservation et la richesse. Mais ce qu'il faut surtout noter, c'est le salon des Van Dyck. Vingt-deux Van Dyck des plus magnifiques ; portraits de rois, reines et grands seigneurs en leurs costumes élégants du temps de Charles Ier. On ne peut rien voir de semblable ailleurs.

« Toutes les qualités du peintre et de l'admirable portraitiste se trouvent réunies dans cette collection. On voudrait s'en pénétrer, s'en nourrir pour emporter avec soi le plus possible de l'impression ressentie et la communiquer aux autres.

« La galerie de Lawrence, très-remarquable certainement, mais qui vient, malheureusement pour la comparaison, presque immédiatement après, reçoit un contre-coup fâcheux de ce redoutable voisinage. L'époque élégante, les costumes nobles et somptueux que Van Dyck avait à représenter peuvent contribuer pour une certaine part à l'effet de sa peinture. Il y a des choses et des hommes qui ont leur bonheur, le bonheur d'arriver à temps et

1. Ces cartons, qui étaient alors à Hampton-Court, sont placés aujourd'hui au musée de Kensington. — E. C.
2. Les peintures de l'*Histoire d'Esther* sont l'œuvre d'Antoine Coypel. — E. C.

au complet. Nos habits noirs ou les costumes de carnaval des chevaliers de la Jarretière étaient une difficulté de plus pour Lawrence qui est un habile homme et un grand physionomiste. Il n'a pas les mêmes armes que Van Dyck et il vient après.

« On ne peut aller à Windsor et ne pas désirer, lorsqu'on est paysagiste surtout, voir la Virginia Water (Eaux de Virginie). Il fallait pour cela faire une course de huit à neuf milles anglais que nous avons entreprise à travers l'aimable et gracieuse forêt de Windsor, qui n'est toujours qu'un parc admirablement peigné. Car tout ici est parc. Routes, cimetières et forêts, sont tenus mieux que nos jardins les plus froids. Aussi — malgré le charme de cette suavité, de cette fraîcheur sans exemple et que nous sommes heureux de saisir au passage, même en France, dans nos années humides — finit-on par éprouver un certain ennui de ces chênes si bien portants, de ces prairies si propres, etc.

« Il faut, pour gagner une partie de la forêt, qui rappelle de loin la forêt de Compiègne, parcourir une allée (de trois milles au moins) d'ormes aussi beaux que les beaux arbres de Saint-Cloud (un peu moins élancés). Les Eaux de Virginie, que nous avons eu quelque difficulté à rejoindre, sont très-belles : elles forment un lac charmant d'environ sept milles de tour. Cette promenade un peu longue, protégée par un soleil anglais qui brille à travers les

brouillards de M. de Vendôme, s'est terminée par un dîner que nous avons été fort heureux de trouver à l'extrémité du lac. »

De Londres, Paul Huet, le peintre de nos grandes falaises normandes, voulut aller jusqu'à la pointe de Cornouailles. Deux lettres encore nous donneront de curieuses indications sur la valeur pittoresque des pays qu'il traversait.

« Exeter.

« Jusqu'ici route monotone, Normandie un peu proprette et n'offrant pas sur le parcours les grandes lignes de la vallée de Rouen et les accidents pittoresques des bords de la Seine. Quelques belles églises, de jolis détails dans le paysage de plus en plus vert et printanier et, malheureusement pour des voyageurs, arrosé trop régulièrement par les soins de la Providence. Nous vous avons dit quelques mots de Salisbury et de son gigantesque clocher que les habitants comparent au clocher de Strasbourg. Exeter possède aussi une belle cathédrale, gothique anglais, dont le vaisseau est magnifique. Les églises en ce pays ont d'assez pauvres façades. Celle-ci cependant ne manque ni de beauté, ni d'expression. Une galerie crénelée, soubassement d'une très-belle rosace, donne au monument un caractère original... Je dirais que le parc d'Exe-

ter offre de très-beaux arbres, si ce n'était un lieu commun : les arbres sont toujours magnifiques en Angleterre. L'Angleterre n'est d'ailleurs et définitivement qu'un grand parc anglais soigné dans les plus petits détails. La nature y prête, il est vrai ; mais les ingénieurs ont passé par là. La plus grande ambition des nôtres n'est-elle pas d'arriver à cette perfection et de faire la barbe à toute la végétation française ? La mare de Ville-d'Avray, par exemple, n'est qu'une imitation anglaise...

« ..... C'est ici que l'on sent que la France est favorisée en beautés pittoresques de tous genres et variées à l'infini, depuis les plaines de la Flandre jusqu'aux pics des Alpes et des Pyrénées. Ici nos fleurs de jardin ne viennent qu'en serre et, à part le bœuf et les pommes de terre, *rien ne vient*, qu'en bateau et de chez nous. Ce qui est naturel, en ce pays, c'est la tenue extérieure, le sentiment de sa valeur et de sa dignité, le respect de la liberté et par conséquent du bien commun.....

« ..... Un produit merveilleux de la contrée et qu'il faut décidément reconnaître, ce sont les femmes et les enfants d'une beauté délicate et charmante, sous des traits d'une grande pureté. Voilà pour les consoler de manger des pois crus, faute de beurre, dans un pays de pâturage, et de ne connaître que dans les contes de fées la couleur des vins de France. C'est avec de l'affreuse eau-de-vie

de pommes de terre que s'enivrent certaines de ces créatures de keepsake si fines et si éthérées. »

« Liskeard.

« Nous sommes dans le vrai Cornwall, pays vraiment pittoresque, l'ancienne Bretagne, qui est à l'Angleterre ce que la Bretagne rançaise est à la Normandie. C'est à Exeter que la nature prend un caractère plus prononcé, plus grandiose. On croit entrer dans un pays de montagnes ; mais, il ne faut pas s'y tromper, les montagnes ici ne rappellent les Alpes que de très-loin. Des détails charmants, une fraîcheur inouïe, expression générale de toute l'Angleterre, et beaucoup de rapports avec la Normandie et l'entrée de la Bretagne. Peut-être, si l'on pénétrait dans l'intérieur, découvrirait-on cette petite Suisse que l'on est surpris de trouver vers Mortain. Ce qui est vraiment beau près de Plymouth, ce sont les eaux de la rade qui s'étendent dans l'intérieur des terres, formant des espèces de lacs d'une grandeur imposante. Déjà, en sortant d'Exeter, nous avions aperçu la mer et vu des bords marécageux dont la couleur émeraude était d'un incomparable effet.

« J'ai déjà, je crois, parlé d'Exeter, de son église et de son hôtel de ville, petit monument de la Renaissance qui ne manque ni de caractère ni d'élé-

gance. — Plymouth est un admirable port militaire. Les rades et les canaux s'y multiplient, et la marine anglaise se montre là dans toute sa force. De vastes chantiers de construction, une citadelle formidable, un phare en pleine mer, sentinelle avancée, et une marine aussi belle que nombreuse donnent une grande idée de la force et de la puissance de l'Angleterre. C'est très-beau, et, dans nos souvenirs, bien supérieur à Toulon. Il y manque seulement, au point de vue qui nous préoccupe particulièrement, les montagnes qui couronnent le port français. Plymouth doit du reste toujours être en fête, et nous avons été assez heureux pour y assister à une régate brillante : la foule, le vaisseau contenant les juges de la joute, toute une flotte pavoisée.

« Bientôt la route n'a plus de remarquable qu'une certaine âpreté et l'aspect des établissements servant à l'exploitation des mines de cuivre qui se serrent et se rapprochent aux environs de Ture. — Penzance, dernier but de notre excursion, est un port charmant. C'est de là qu'on part pour aller voir les merveilles du Cornwall. Le lendemain de notre arrivée nous avons visité les âpres rochers qui sont de ce côté la dernière borne de l'Europe. De Penzance même, dans la rade, on aperçoit le mont Saint-Michel anglais qui ne peut se comparer à celui d'Avranches ni comme position, ni comme grandeur, ni comme architecture. Le peu que nous avons vu

de notre Bretagne, et ce qu'en dit notre compagnon de voyage, nous fait croire qu'avec beaucoup de ressemblances elle ne le cède en rien à ce pays en beautés romantiques et sauvages. Nous avons malheureusement vu avec notre rapidité habituelle et le désir de rentrer le plus tôt possible près des nôtres, cette suite non interrompue de rochers battus par la mer, ces grottes fantastiques qui devaient parler si puissamment à l'imagination jeune et vierge des anciens Bretons. Entre tant de sites merveilleux, Millboy est un des plus imposants. Commencée au Logen-Rook, à la Roche-Branlante, notre course pédestre s'est terminée vers Lands-End (la fin de la terre ou Finistère). Nous sommes rentrés harassés de fatigue. Aussi, avons-nous le lendemain renoncé à aller voir la pointe de Lizard près du mont Saint-Michel. Nous nous sommes mis en route, à jeun, pour aller voir des pierres druidiques et une fontaine célèbre où les jeunes filles en quête d'un mari vont interroger le mirage des eaux, malheureusement à peu près taries. Notre course n'a pas été à beaucoup près aussi fructueuse et notre fatigue aussi bien récompensée que la veille. »

Je continue à dépouiller cette correspondance si animée, où tant de sujets variés sont touchés avec légèreté le plus souvent, quelquefois avec passion, parfois aussi avec amertume. Ces épan-

chements étaient d'ailleurs tout intimes et justifiés par les contre-temps de toute sorte qui trop souvent vinrent entraver le libre développement de l'artiste.

A M. A... P...

« 1er janvier 1863.

«... J'aime mieux vous parler peinture, musique, ces arts que vous comprenez si bien... Si l'époque n'est point tournée vers l'art, il faut au moins que quelques âmes élevées lui conservent un culte secret. Que voulez-vous ? je parle avec quelques droits ; malgré les vents contraires, je travaille, et plus j'avance, plus j'aime cet art que je vois finir, lui aussi ! — Je crains pour R... de mauvais jours. « Ah ! jeune homme, quel métier vous entrepre- « nez là ! » disait Charlet, il y a déjà quelque temps, au bas d'un de ses charmants petits chefs-d'œuvre...

«... Ne parlez pas de moi. Mon temps d'arriver est fini ; dans les arts plus qu'ailleurs, il faut savoir saisir la corde et ne point la lâcher. Je n'ai jamais su faire mes affaires, et n'apprendrai guère aujourd'hui. Une fierté maladroite, un mouvement de timidité un peu orgueilleuse (l'orgueil, vous le savez, marche derrière la timidité) a indisposé contre moi une des rares influences qui me veulent quelque

bien, et j'ai su, d'un homme bienveillant, me faire un ennemi que je sens d'une façon indéfinissable, comme certain air qu'on ne touche pas. Je ne puis aujourd'hui, que demander assez de calme et de santé pour mettre à profit les dernières années qui me restent, et ne point souffrir d'une persécution qui se fait sentir dans les petites occasions.Ce qu'il faut surtout, c'est la santé, le bonheur de ceux qui nous entourent. C'est là, mes chers amis, ce que nous vous souhaitons à tous... »

« Fin mars 1863.

«... Vous vous intéressez toujours à mes travaux, mon cher ami, et je vous en remercie... Oui, j'ai envoyé mes toiles, peintures barbares et grossières, à côté des jolies choses qu'on nous donne aujourd'hui. Au moment de se lancer dans cette aventure d'une Exposition, on hésite comme le plongeur qui se jette à l'eau. Nous avons en peinture des gens d'une habileté pratique singulière. C'est fort joli et très-laid ; mais effrayant de propreté. En allant me placer à côté de ces toiles si vaporeuses et si tendres, je me sens comme un homme crotté dans le salon d'une duchesse. On peint aujourd'hui comme Mme Guyon écrivait, mais pour dire moins qu'elle encore. Le pinceau a un moelleux et un fini qui donne aux sujets les plus légers, aux portraits les plus engageants, quelque

chose de vaporeux, de tendre et de mystique qui permet à toutes les peintures d'entrer dans les plus discrets boudoirs, de se placer entre un crucifix et les *bréviaires* les plus légers. C'est l'époque, et pour réussir, il faut en être. — Je me console en ayant quelquefois Caton pour nous contre les dieux du jour[1]. Mes peintures, cette année, ont fait faire la grimace à quelques amis, mais elles trouvent grâce devant quelques-uns des juges que j'aime le mieux. Je désire, si vous venez, qu'elles soient de votre goût. Je dois vous prévenir que ma toile importante n'est pas très-aimable : la suite d'une grosse marée sur les côtes sauvages de Dives, au pied des sévères falaises des Roches-Noires. J'ai eu encore cette année l'entêtement des figures et voulu ajouter à l'expression dramatique du paysage l'expression des figures. J'ai introduit un noyé, sujet d'horreur pour les femmes de goût qui sont venues voir mes tableaux et sujet de drame intérieur, bien que C... soit plus effrayée de la critique que du sujet. — En voilà bien long, mon cher ami, sur un tableau dont le public ne parlera peut-être pas ; le silence du public mettra peut-être hélas ! tout le monde d'accord. Je n'aurai pour me consoler que les quelques enthousiasmes que j'ai recueillis. J'envoie avec cela un *Bords de la Seine* aimable et agréé

1. *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni.*

de tout le monde poli ; puis un *Bocage* plus contesté par ceux surtout qui ne connaissent pas la nature plantureuse, surabondante, veloutée de la verte Normandie. »

On voit en ces rapides confidences combien Paul Huet était affecté du silence injuste qui se faisait depuis quelques années autour de ses œuvres. Dans la lettre suivante, je tiens à faire remarquer que la sévérité du jugement, même en ces pages adressées à un ami, ne porte nommément sur aucun artiste. Le nom ne se présente jamais sous sa plume qu'accompagné d'un éloge.

AU MÊME.

« 2 juillet 1863.

« Vous m'avez demandé quelques causeries sur le Salon, mon cher ami, mais jusqu'ici je me suis senti peu d'humeur à parler de cette lutte de petits intérêts plutôt que d'art. Jamais le nombre des talents qui s'adressent au public n'a été plus considérable. La moyenne de l'Exposition est très-forte et doit satisfaire la statistique. Quant aux qualités réelles de la peinture, de la grande peinture surtout, vous pensez qu'elles sont toujours bien rares : plus rares que jamais, pourrez-vous dire. Ne vous fiez

ni aux réclames, ni surtout aux couronnes d'or qui tombent sur le succès.

« La peinture anecdotique est en grande recherche et en grand succès. Le fini, le soin, les intentions spirituelles, des tours de force, d'adresse et de minutie font le succès de ces compositions destinées à la photographie et à la gravure populaire. Le savoir-faire qui dirige la vie dirige aujourd'hui le goût, et il faut reconnaître le triomphe de tant d'habileté. La peinture refusée est, comme on devait s'y attendre , parfaitement ridicule. Peut-être , cependant, y a-t-il dans tel tableau de plus véritables instincts de peintre que dans telle autre toile qu'on couvre de billets de banque. Cette confusion, qu'il faut reconnaître, est triste pour un peintre. Le genre que j'appellerai *Folies dramatiques* et qui fait la fortune des théâtres a, au Salon, d'admirables représentants. *Le Saltimbanque* , de Knauss, est charmant d'exécution ; le peintre de Düsseldorf prouve que les Allemands savent rire et faire rire avec infiniment d'esprit et de finesse... Ma sauvage peinture est bien barbouillée auprès de gens si propres. Elle a, comme presque toujours, un succès d'estime près de certaines gens qui prétendent tenir plus au fond qu'à l'habit ; mais de succès populaire, il n'y faut pas compter...

«... La presse m'a été généralement favorable ou au moins indulgente pour ma qualité de vétéran,

titre peu flatteur qu'il faut cependant fièrement porter [1]. *Le Constitutionnel* m'a fait deux excellents articles, *la Revue des beaux-arts* m'a été, je crois, très-favorable, je ne l'ai point encore lue. Mais si vous pouvez vous procurer le n° 267 du jeudi 25 juin 1863, de *l'Univers illustré*, vous trouverez un charmant article d'un M. Rousseau, que je ne connais nullement et qui m'a traité mieux qu'en ami. Le petit préambule sur le paysage qui sert presque uniquement à développer l'éloge que M. Rousseau va faire de ma peinture est admirablement fait et très-justement senti. — Bien entendu que je ne vous ai pas parlé de bien des gens qui mériteraient d'être cités ; je ne puis avoir la prétention de vous mettre au courant du Salon. Je dois cependant, puisqu'il me reste quelque place, vous parler des peintures de Fromentin, un peu recherchées, sans doute, mais dignes cependant du charmant écrivain... »

La lettre qui suit est de quelques jours postérieure à la mort d'Eugène Delacroix. Paul Huet avait été

1. Déjà en 1859, Baudelaire avait dit : « Çà et là, de loin en loin, apparaît un talent libre et grand qui n'est plus dans le goût du siècle, M. Paul Huet, par exemple, *un vieux de la vieille*, celui-là ! (Je puis appliquer aux débris d'une grandeur militante comme le *Romantisme*, déjà si lointaine, cette expression familière et grandiose.) » *Œuvres complètes* de Baudelaire, édition Michel Lévy, tome II, *Curiosités esthétiques*.

très-affecté de cette mort. Cependant il avait voulu prendre la parole sur la tombe de son ami. Tous les admirateurs du génie de Delacroix lui surent vraiment gré d'avoir osé vaincre son habituelle réserve et d'avoir, après le discours de M. Jouffroy, de l'Institut, rendu ce généreux témoignage à la mémoire de l'illustre maître.

AU MÊME.

« Août 1863.

«... Vous trouvez quelquefois un fond de tristesse et de découragement dans mes lettres. Ce n'est pas la perte de ces succès (que je suis loin de mépriser) qui en est cause, mais le manque d'occasion de me produire. Je suis resté en route. La santé, un genre ingrat, les préventions qui s'attachent à un novateur, bien des chagrins, m'ont empêché de faire. Tout ardent que j'aie été à la lutte, j'ai souvent fait défaut, et je touche à la vraie vieillesse sans avoir donné ce que je pouvais donner, au moins me le semble-t-il. Que voulez-vous? mon cher ami, je n'ai pas le droit de me plaindre ; j'ai fini par fixer le bonheur autour de moi ; j'ai trouvé dans ma vie de solides et fécondes affections, je jouis de votre amitié avec épanouissement et reconnaissance ; il m'a été donné de voir et de sentir la nature avec des yeux ouverts et sensibles à toute beauté : moins que personne j'ai le droit de me plaindre, et je sau-

rai me passer des honneurs qu'il faut aller chercher par des moyens qui ne sont pas en mon pouvoir. Je jouis plus qu'un autre de certains petits bonheurs. J'ai véritablement été heureux d'avoir osé prendre la parole dans cette dernière circonstance. J'ai été plus heureux encore que ces quelques mots que j'ai tenus dans une grande modération aient été jugés dignes de celui qui en était l'objet..... »

AU MÊME.

« 12 novembre 1863.

« Voici, mon cher Auguste, Delacroix remplacé à l'Institut. Ai-je bien bien fait de ne point me mettre sur les rangs ? Je le crois, bien que mon nom ait été prononcé en certain lieu influent. La foule des inconnus s'est précipitée pour remplacer le grand peintre... Au lieu de faire des visites, j'ai couru un peu la campagne ; nous avons été voir la forêt de Fontainebleau, que vous ne connaissez pas et que vous ne connaîtrez peut-être jamais. Dans quelques années, le progrès aidant, elle sera taillée, tondue, alignée ni plus ni moins que le bois de Boulogne. Quel bonheur pour les bourgeois de Paris, qui, tous les dimanches, vont déjà manger leur pâté sous un chêne druidique, lorsqu'ils trouveront des chaises en fer et des allées sablées! — O silence! ô chers réduits ! où vous chercher ? »

AU MÊME.

« Février 1864.

« Je vous ai envoyé la notice d'Eugène Delacroix, sans y joindre un mot de lettre, par la triste raison que j'étais dans mon lit. J'ai été fort souffrant depuis une quinzaine de jours... Je me suis levé pour aller voir l'exposition des peintures du grand artiste dont vous voulez recueillir un souvenir... Mon ambition est aussi de courir les chances de l'enchère et d'avoir mon petit morceau....

«... C'est une dernière occasion, et je désire, dans l'intérêt de R..., en profiter pour lui laisser des souvenirs d'un talent merveilleux qui ne se retrouvera certainement plus, ni peut-être n'aura de longtemps rien qui puisse le rappeler. La peinture féminine nous envahit ; et si notre époque, dont Delacroix est le vrai représentant, *n'a pas assez osé*, que sera donc l'art énervé de l'avenir ?

« La peinture est seule exposée en ce moment. Deux salles contiennent à peine ces richesses, et quand on pense qu'il n'y a là que les éléments de tout ce que Delacroix a exécuté, on est confondu..... Ce qui frappe surtout dans ces esquisses, c'est l'accent nerveux, vif, continu, qui ne cède jamais, dans cette carrière remplie, ni à la mode ni aux influences ; jamais accent ne fut plus sincère. Beaucoup d'incorrections, bien entendu, avec un

grand sentiment de dessinateur. Bien qu'on en dise, Delacroix est un dessinateur, si le dessin est destiné à exprimer. Grande tournure, merveilleuse invention ; la passion dans la forme comme dans la couleur. Delacroix est l'artiste par excellence et non un professeur de dessin qui remplace l'impuissance et la médiocrité par la rhétorique. »

AU MÊME.

« 21 février 1864.

« L'exposition est magnifique, et l'on commence à proclamer hautement que Delacroix est un grand dessinateur. Les imbéciles ont attendu pour cela l'exhibition d'une copie de Raphaël, excellente en effet. Pour comprendre que cet homme est un génie supérieur, il a fallu tenir en main la preuve qu'il était capable de faire un devoir de *troisième*.

« La séduction de l'exposition des dessins est irrésistible. Il faut que les plus rebelles admirent cette flexibilité de talent qui passe de la grâce la plus charmante, de l'exécution la plus adroite, à la grandeur du style, au nerveux de l'exécution, à la beauté sublime du caractère et de la forme. »

Il est inutile d'insister sur les lettres qui précèdent et d'en souligner l'importance. Ce jugement d'un maître par un maître est précieux à bien des

titres et surtout grâce à la précision des termes employés par Paul Huet pour motiver son admiration.

C'est dans le courant de cette année 1864 que Paul Huet fit le voyage des Flandres et de Hollande d'où il rapporta son magnifique tableau du bois de La Haye. Il se trouvait à Anvers au moment des fêtes célébrées en l'honneur de Rubens et de Teniers. Nous le laissons parler.

« Anvers, 22 août 1864.

« Nous sommes ici en grande fête, grande kermesse ! l'anniversaire de la fondation de l'École de peinture. Nous mangeons du Rubens « en veux-tu ? en voilà ». L'enthousiasme est à son comble, et nous en avons notre bonne part. Les belles Flamandes courent les rues dans les costumes les plus frais, les plus parisiens, charmantes et plus éclatantes encore que leurs costumes. Mais le vrai Rubens, que nous dévorons, nous allons le chercher dans les musées et les églises. Dans les églises on le dérobe à la vue comme fruit défendu, non cependant par peur du péché, mais pour faire venir les gros sols. Jésus chassait les marchands du temple, mais c'était avant la révolution ; aujourd'hui on le fait marchand. Mais quelle peinture ! et comme on voudrait la voir et la revoir ! Elle est aussi belle que la peinture moderne des bons An-

versois est détestable. Ce sont les seuls qui ne comprennent pas le génie de leurs maîtres; leur peinture le dit au moins. Et pourtant, quelle fête de la peinture! des arcs de triomphe, une joie *enivrée ;* par toutes les rues, des fleurs, des bannières, les noms de Rubens et de Teniers inscrits partout, au milieu des tentures et des fleurs. Pourquoi n'ai-je point le temps de vous parler de l'enthousiasme de ces froids Flamands, de cette gloire nationale si unanimement ressentie et qui ne s'adresse qu'à ses peintres, immortels il est vrai...

«... Après-demain matin, nous partons pour Leyde et Amsterdam. Si nous avons Rubens ici, nous aurons là Rembrandt.

«... S'il n'y a plus de grands peintres à Anvers, il y a des académiciens et des peintres qui se détestent comme s'ils avaient du talent. Nous avons voulu assister au couronnement des vainqueurs. L'estrade académicienne était adossée à un superbe Rubens, *l'Adoration des Mages*; ces magnifiques figures sortaient de la toile et semblaient jeter un regard méprisant et dédaigneux à tous ces faiseurs de discours. »

« La Haye, 25 août 1864.

« Les catholiques sont ici comme le poisson dans l'eau et paraissent toujours en fêtes et en fonctions. Les formes religieuses y sont un peu ita-

liennes, et, comme l'art flamand, si exubérant dans ses beautés, elles se ressentent de la décadence qui a suivi l'explosion magnifique de la Renaissance et du protestantisme. Les églises déploient un grand luxe et une mise en scène théâtrale d'un effet vraiment irrésistible. La peinture, la musique, de belles voix, l'encens et les fleurs viennent prêter leur appui à la religion qui développe, dans des édifices chargés de sculpture, la grandeur et le luxe du culte romain. C'est ainsi qu'en ces jours de fêtes, les madones de toutes dimensions qui se trouvent à tous les coins de rue sont chargées de fleurs, d'ornements, de peintures improvisées pour la circonstance et deviennent depuis le pavé jusqu'au toit de véritables monuments. Le soir tout cela est illuminé, la foule s'amasse, et ce peuple, si calme, se précipite, se bouscule et se donne des coups de poing pour se procurer une joie qu'on sent bien n'être ni dans ses habitudes ni dans sa nature.

« C'est en opposition sans doute à ce luxe que certaines pauvres âmes exaltées vont chercher dans les rigueurs du cloître un abri. Le béguinage piquerait votre curiosité. Nous avons regretté de ne pas arriver au moment des offices et de ne point entendre ces pauvres filles chanter en s'accompagnant sur l'orgue. Il doit y avoir là de belles voix. On n'est pas encore en Allemagne, et cependant il

semble que l'on est chez un peuple bien plus musicien et amateur de musique que nos Français du nord. Mais le béguinage, tel que nous l'avons vu, n'inspire que de tristes réflexions sur le sort des femmes obligées à chercher dans une étroite prison un refuge contre la misère et les rigueurs d'une société qui ne sait ni les protéger ni les nourrir.

« Du reste, vous pouvez vous figurer une espèce d'hospice comme notre maison des Incurables. — Le béguinage de Gand, qui passe pour le plus curieux des Flandres, est une petite ville proprette, silencieuse ; tous les murs sont peints à la chaux, le pavé en briques est admirablement entretenu. Toutes les habitations se ressemblent, aucun bruit n'y pénètre, aucun bruit n'en sort. Sur chaque porte est écrit le nom du saint qui donne son nom au couvent, et au-dessous : *Couvent de trois personnes*, — *Couvent de six personnes*, etc. On y fait des travaux de femme et surtout de la dentelle. Une recluse chargée de vendre ces ouvrages vous reçoit dans une petite pièce où, moyennant une légère rétribution, on peut voir un prétendu Raphaël et quelques autres peintures de même force et d'égale authenticité. — Je ne sais quelle impression vous auriez à la vue de ces misères morales si admirablement organisées. Pour moi, vous savez d'avance que j'ai dû sortir de là promptement et avec une profonde tristesse... Que de sourdes passions, que

de regrets, que de désespoir peut-être derrière ces murs impénétrables ! »

J'aurais beaucoup de fragments à citer encore s'il ne fallait se borner. Pourtant j'ai annoncé que je rapporterais quelques conversations de Paul Huet. Il parlait bien parce qu'il sentait vivement, et j'aurais plaisir à en multiplier les témoignages. J'ai gardé notamment le souvenir d'une boutade qui lui échappa un jour que le mot *habileté* était tombé dans la conversation.

« Il faut s'entendre, dit-il, sur le mot *habileté*. Attirer les regards des duchesses de location par des sujets plus ou moins équivoques ; séduire les grandes dames du steeple-chase par les couleurs les plus fausses, mais les plus chatoyantes; viser au passage les écus faciles d'un heureux de la Bourse, voilà où en est réduite l'ambition de beaucoup de nos peintres les plus habiles.

« Soyons habiles ! reprenait-il, c'est le cri général. Le monde appartient aux habiles, la gloire au plus adroit.

« Veut-on faire l'éloge d'un homme ? on ne dit plus qu'il est droit, on dit qu'il est adroit. Voilà qui se comprend, qui veut bien dire que cet homme arrivera, fera fortune, qu'il sera un des heureux du jour, un habile homme en un mot. — Malheureusement, dans cette voie, les caractères s'effacent,

l'esprit perd sa fraîcheur, le cœur sa naïveté, sa tendresse ; aux buissons s'accrochent ici les illusions de la vraie gloire, plus loin l'amour du bien faire, là les jouissances d'un art aimé.

« Le livre de la nature est désormais fermé; qu'importe ! il n'est plus question d'être un artiste, mais un habile, un très-habile homme.

« Que d'efforts pourtant, disait-il encore, et que de talent dépensé pour arriver à ces succès d'un jour ! Mais sous ce talent, plus de foi, plus de conscience ; une accumulation de petits moyens pour de petits résultats. On veut plaire à tout prix et plus encore étonner. La nature est trop grande, on imite la photographie ; l'art n'est plus un sentiment, mais un tour de force; l'homme, jaloux de l'instrument, se fait machine et s'admire. Désormais le poli supprime le fini, le fini dispense des longues études et tout est bien si la loupe à la main les connaisseurs ne peuvent découvrir une tache au vernis. »

« La décadence moderne, me disait-il un autre jour, est bien plus dangereuse que celle du dix-huitième siècle, parce qu'elle s'appuie sur une foule de talents et qu'elle est précipitée par des encouragements inouïs. *Le Radeau de la Méduse* ne trouvait pas d'acquéreur à la mort de Géricault, et l'on paie couramment vingt-cinq mille francs les tableaux de M. X... »

Au mois d'août 1868, un de mes amis et confrères

en critique, esprit hardi, original, humoriste, avait publié sur le paysage une étude dont les conclusions étaient des plus rigoureuses. Il adressa cette étude à Paul Huet qu'il avait rencontré chez moi et dont le talent d'ailleurs lui inspirait une haute estime.

Piqué au vif, celui que Baudelaire appelait « le vieux de la vieille » lui écrivit la curieuse lettre que voici :

« Châville, 2 septembre 1868.

A MONSIEUR X...,

RÉPONSE A SON ARTICLE SUR LES PAYSAGISTES ET CONTRE LE PAYSAGE.

« Monsieur,

« Depuis l'envoi que vous m'avez fait de votre feuilleton du 5 août, j'ai voulu vingt fois prendre la plume et vous remercier ; j'ai été touché de ce que vous me dites de personnel, mais je vous ai trouvé si sévère, si cruel même pour un genre que j'ai beaucoup aimé et que je croyais de sa nature fort inoffensif, que j'ai sans cesse été poursuivi du désir de prendre au moins la défense du pauvre défunt sur la tombe duquel vous jetez la pierre.

« Voilà donc plus de quarante ans que je vis d'illusions, quarante ans que je suis plein d'amour

pour le monstre, ne me doutant nullement du mal auquel j'ai contribué ! — Quarante ans ! Bien des royautés plus puissantes ont la vie moins dure et sont plus vite oubliées.

« Si quelqu'un était venu me dire : « Le paysage est mort, jetons une fleur sur sa tombe et pardonnons-lui ses péchés, » j'aurais silencieusement renfermé mon chagrin.

« Mais, tudieu ! Monsieur, ce n'est pas ainsi que vous vous exprimez. Quelle oraison funèbre ! Votre fougueux confrère de *l'Univers*, traînant la libre pensée sur la claie, n'éclaterait en plus de violence ni plus de joie. La France est-elle donc sauvée ? L'art de l'empire va-t-il renaître de ces cendres du paysage et subir une heureuse transformation ? Souhaitons-le, ô mon Dieu ! Ayons le siècle de Périclès ! le siècle de Léon X ! Vous le croyez, je joins mes vœux aux vôtres pour un si glorieux avenir, mais en attendant ne maudissons point les morts ; cela, disent les bonnes femmes, ne porte point bonheur.

« Voilà dix ans que vous poursuivez cette exécution, dites-vous, que vous méditez cette brillante victoire !

« Si le paysage a dû flétrir tout ce qui l'entourait, corrompre l'art dans son essence même, vous avez eu raison. Mais j'avais jusqu'ici regardé le paysage comme un bon voisin, un bon auxiliaire, comme

un genre tout personnel, inoffensif près des genres orgueilleux, incontestablement supérieurs, puisqu'ils l'affirment. Je l'ai toujours vu modeste et prêt à rendre hommage aux légitimes talents à l'ombre desquels il poussait ses petites racines, recevant avec reconnaissance les éloges et les encouragements. Qu'a-t-il arrêté ?

« Versailles et nos églises témoignent que la grande peinture n'a manqué ni d'encouragements ni d'occasions de se signaler!

« Et les peintres de 1830 qu'en faites-vous, M. Ingres compris?

« Dans un siècle fatigué, sceptique, le paysage paraissait l'expression des âmes tendres et recueillies, une expression neuve, vive et sincère, ce qui dans l'art compte pour quelque chose. Quelle étude intéressante vous feriez, Monsieur, sur l'art à l'époque de la chute de l'empire et sur l'état du paysage en particulier !

« Vers la fin de la Restauration, la jeunesse semblait sortir d'un long épuisement ; entraînée par un irrésistible élan de liberté, elle courait à toutes les sources de la vie, vers le beau et vers le bien. Il y eut comme un tourbillon lumineux, la colonne de feu de l'intelligence.

« Philosophie, histoire, politique, on voulait tout embrasser, tout envahir. L'art ne fut pas oublié, ce fut sur ce flot que fut porté le pauvre paysage ; la

poésie toute élégiaque, caractère essentiel de ce temps, lui tendait la main.

« Vous, Monsieur, sans tenir compte de ce qui se faisait alors, vous nous présentez le paysagiste : *grivois*, *vaurien*, *en goguette*, *paresseux*, allant à la suite de M. Paul de Kock, boire le vin du crû et chercher la feuille à l'envers. Vilain portrait ! En pourrait-on trouver l'original aujourd'hui ? Je ne sais ; mais il n'a rien de commun avec l'école de paysage à laquelle j'appartiens, celle dont vous voulez bien me reconnaître le précurseur.

« Je n'ai, je l'avoue, jamais vu ni lu M. Paul de Kock ; je le tiens, puisque vous le dites, pour un paysagiste de bonne humeur. Mais les paysagistes de mon temps étaient moins gais, témoin Obermann. Ce n'était pas la gaieté qu'on leur reprochait ! Ils s'appelaient : J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Georges Sand. Voilà les maîtres, les paysagistes d'alors, les émus et les passionnés qu'on admirait et qui je l'espère ne sont pas encore oubliés

« Je voudrais avoir le temps, l'espace, le talent surtout pour répondre à toutes les questions que soulève votre article, dire avec vous, quoique avec mes réserves, que le paysage ne peut être une école, mais une expression particulière et personnelle. Cette question des écoles est aujourd'hui bien grande, et comme vous, Monsieur, m'a beaucoup

préoccupé ; il y a beaucoup à dire et plus à faire. La critique devrait bien, maintenant qu'elle est si forte et si habile dans l'investigation du passé, découvrir les moyens d'étudier les maîtres des grandes époques. Ce qui me paraît incontestable, c'est que le paysage a été dans les temps modernes d'une certaine influence et pourrait ouvrir à l'étude de la figure des voies nouvelles. On lui doit, je le crois du moins, un amour plus sincère du vrai et du simple, l'oubli du convenu et de l'académique, ces produits funestes de la décadence.

« Vous prétendez, Monsieur, que c'est à l'étude du paysage qu'on doit l'art facile ; mais l'art facile est de tous les temps et de toutes les écoles. Boucher, dans ses figures aussi bien que dans ses paysages, est un peintre facile. Poussin dans ses paysages est un peintre sublime et profond. Ruysdael et Van der Neer seront toujours des artistes sérieux et des poëtes délicats.

« Discussions vaines, ce me semble.

« Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. Cette conclusion n'est point d'un romantique ni même d'un paysagiste.

« Un de mes confrères, — pardon ! un *membre de l'Institut*, *peintre d'histoire*, s'il vous plaît, — homme de talent qu'on aurait, sous l'empire, relégué parmi les peintres de genre, me démontrait dernièrement l'infériorité de certains genres (du paysage bien

entendu). « On aura beau faire, disait-il, La Fon-
« taine a fait parler les bêtes, vous ne le comparerez
« jamais à un Racine qui a étudié le cœur humain
« et fait parler les dieux. » (*Sic.*) Faire parler les bêtes, traduire leur langage surtout comme le bon La Fontaine, n'est pas une petite affaire, et cela ne prouve pas que La Fontaine n'ait pu faire une étude non moins approfondie du cœur humain que nos grands tragiques. — « Avouez, lui répondis-je, qu'à
« défaut de nous appeler Virgile, ni vous, ni moi ne
« serions désespérés de nous appeler Horace. »

« Merci encore une fois, Monsieur, je suis d'autant plus touché de votre sympathie qu'elle résiste à vos préventions. Ce que vous me dites de l'injustice qui me poursuit m'a été au cœur. Que voulez-vous, il faut prendre son parti de certaines choses; si la dignité personnelle que vous m'accordez n'est qu'à ce prix, il n'y a pas à hésiter.

« Votre reconnaissant et dévoué serviteur

PAUL HUET.

« Un mot : il y a des *courants*, c'est en général ce que l'on entend par *écoles*. Le paysage surtout ne peut se considérer au point de vue d'une école. Le *paysagiste* est de tous les artistes celui qui communique le plus directement avec la nature, avec l'âme même de la nature. »

Le vaillant artiste avait raison.

Le grand paysage romantique est mort avec Paul Huet. — Ses émules, ses successeurs, ceux qu'il a vus naître et grandir, ceux qui sont venus après lui et qu'il n'a même pu pressentir, ont, dans cette forme d'art, infinie comme la nature elle-même, apporté des modes d'interprétation tout différents des siens et bien dignes d'intérêt. Mais je ne rencontre personne aujourd'hui dans notre école de paysage qui sache voir les nuées orageuses, les eaux débordées, les forêts désolées, les grêves désertes, les altières falaises, en un mot, la nature *héroïque*, avec une telle intensité, une telle largeur, une telle sincérité d'émotion, personne qui, l'ayant ainsi comprise et pénétrée, l'exprime avec de tels accents, avec une si poétique grandeur.

Dors en paix, vieux maître ! Sous la pierre où Préault a encadré un bronze à ton effigie, le bruit et les agitations de la grande ville t'arrivent comme les agitations et le bruit de l'Océan que tu as tant aimé. Tu n'es plus de ce monde, et depuis bien longtemps déjà tu n'en étais plus quand tu l'as quitté, on n'y entendait plus la langue puissante que tu avais épelée dans Chateaubriand. Tu étais resté fidèle à tes impressions premières ; mais, depuis, les âmes avaient traversé bien d'autres courants. Tu croyais l'homme supérieur aux éléments. Dans le déchaînement de leurs forces aveugles, c'est encore l'homme,

c'est l'homme surtout et l'idée de l'homme que tu traduisais et exprimais avec une verve magistrale. Tu ne voulais voir qu'une image dans le spectacle de la nature furieuse ou sereine, l'image de l'âme humaine en ses sérénités comme en ses fureurs. Le paysage pour toi n'était qu'un moyen contagieux, un moyen musical, à la Beethoven, d'éveiller en nous, par un parallélisme d'effets, des émotions de même ordre, de susciter par un écho vibrant au fond de l'âme humaine, comme le cor enchanté de Weber au fond des forêts, le souvenir sympathiquement passionné des passions qui remuent l'humanité, le souvenir sympathiquement attendri des tendresses et des sentiments qui la bercent.

Noble effort, mais qui était possible seulement et n'avait de chance d'être accueilli et compris qu'à l'heure où il s'est produit, aux temps d'apaisement et d'affaissement qui suivirent — trop courte trêve — les convulsions de 1789 à 1815. La paix et la platitude des milieux d'alors permettaient, favorisaient, nourrissaient l'idéal romantique, le vague à l'âme, les emportements et les fièvres imaginaires, les désespoirs byroniens, les tempêtes shakspeariennes, les scepticismes gœthéens, larmes, grincements de dents et sarcasmes.

Depuis, la vie est devenue plus âpre, la réalité a tourné au tragique pour son propre compte, les bourgeois romantiques ont fait des révolutions.

Les malheureux ont fait comme les bourgeois, à leur tour et à leur façon. Le sang a coulé à flots dans nos campagnes et dans nos villes. Notre fer, impuissant contre l'ennemi, nous l'avons tourné contre nous-mêmes. Nous sommes divisés, déchirés, repus de luttes et d'émotions trop réelles. Nous voulons le repos sans le pouvoir trouver. — L'idéal a changé.

L'idéal s'est fait agreste.

Las des villes, épuisé par la fatigue des mois d'hiver qui sont les mois d'affaires et des plaisirs mondains, anémiques après une saison de luttes contre les choses et contre les hommes, nous fuyons le macadam, nous allons demander aux campagnes l'éloignement de la politique, l'oubli de la Bourse, des salons, des journaux, des expositions, des concerts, un peu de vie végétative en plein air, en un coin de verdure, à l'ombre des petits bois, au bord des prés salins. Nous allons à la mer ou aux champs, oublier, respirer, nous refaire en ne rien faisant et ne pensant à rien.

En un tel état d'esprit, que demandons-nous au paysagiste ? Nous ne lui demandons plus la nature image ou symbole des agitations intérieures dont la réalité nous opprime et nous excède ; mais la bonne et toute simple nature, telle que nous la voulons au printemps, familière, bienfaisante, vulgaire même, avec les âcres odeurs du fumier et les déli-

cieuses senteurs des herbes mouillées ; la nature cultivée par le bonhomme rusé qui nous salue par-dessus sa haie au bord du sentier, accueillante facile d'accès, point sauvage et surtout point troublante.

C'est ce qui a fait la fortune du paysage réaliste.

Paul Huet mourut subitement le 9 janvier 1869. Au cimetière Montparnasse, M. Eugène Pelletan, ami ancien de l'artiste, prit la parole et rendit un éloquent témoignage à la noble vie de cet homme de bien. L'auteur de ce livre sollicité de rappeler les titres du grand paysagiste à notre admiration le fit dans les termes suivants :

« Messieurs,

« Je ne prendrais pas la parole au bord de cette tombe si l'homme à qui nous venons de rendre les derniers devoirs avait été seulement l'esprit distingué, le bon citoyen, l'ami dévoué, le chef de famille admirable que la plupart d'entre nous ont connu et tendrement aimé. Les deuils de l'amitié, les deuils de la famille veulent rester à l'ombre du foyer domestique. Cette volonté doit être respectée.

« Mais depuis plus de quarante ans celui que nous pleurons aujourd'hui appartenait comme peintre à la publicité. Son action s'exerçait non-seulement dans la famille et dans l'intimité ; elle rayonnait au

dehors par ses œuvres qui, dans nos expositions, dans nos musées, lui firent un cortège d'amis inconnus.

« Il est donc juste qu'un hommage public soit accordé à sa mémoire au moment même où la mort ouvre à son génie les portes de l'immortalité.

« Né en 1804, Paul Huet était de cette vaillante génération qui, sortie des ateliers de Gros et de Guérin, se jeta dans le combat de l'art avec une extraordinaire impétuosité.

« Dans ce groupe de jeunes hommes, Paul Huet ne fut ni le moins ardent ni le moins fécond. Fortement préparé, soutenu par de sérieuses études, il pouvait marcher comme un émule et comme un frère plus jeune dans la voie ouverte par Géricault et par Eugène Delacroix.

« Mais une inclination personnelle, une sorte de tendresse ardente et rêveuse, une philosophie un peu mélancolique le porta de préférence vers les spectacles de la nature. Il les traduisit avec une originalité, avec une grandeur passionnée que notre école française ignorait avant lui.

« Dès 1824, il exposait au Salon ; mais de 1827 seulement, de cette année glorieuse où Delacroix exposait son *Sardanapale*, date le vrai début de Paul Huet. Ce début fut un triomphe. On y vit une conquête nouvelle dans le monde des formes et des couleurs. On salua l'aurore du paysage moderne.

« Je ne redirai pas le nom de tant d'œuvres célèbres qui depuis, jusqu'à sa dernière heure, se sont succédé, naissant coup sur coup au souffle de son inspiration, si douces ou si sombres, si rayonnantes ou si tragiques, variées comme l'âme humaine elle-même.

« Depuis vingt ans surtout, son génie, arrivé à toute sa maturité, en pleine possession de sa force expressive, avait réalisé des conceptions d'une grandeur exceptionnelle, et qui nous ont tous profondément émus : *l'Inondation de Saint-Cloud, les Falaises d'Houlgatt, le Gave débordé ;* et tant d'autres, toutes puissantes dans leur flamme d'émotion.

« Malgré moi, ce mot *émotion* revient sur mes lèvres ; c'est que l'émotion, la passion était étroitement liée à l'œuvre de ce grand peintre qui était un grand poëte.

« La gloire de Paul Huet est d'avoir le premier introduit dans l'image de la nature, non l'homme, mais ce qu'il y a de vraiment supérieur et d'éternel dans l'homme, ce qui mérite seul d'être fixé par les moyens de l'art, la vibration de l'âme humaine en ses effusions de joie, d'amour, de charité, de fraternité, comme en ses angoisses et dans ses douleurs.

« Le paysage, avant Paul Huet, était un art décoratif ou un art de combinaisons académiques ; il en a fait un art de passion, un art héroïque.

« Par là, il appartient à la glorieuse phalange des maîtres qui, apportant une formule nouvelle aux aspirations de l'homme, le dégagent d'autant du poids de la matière.

« Aussi l'histoire gravera-t-elle le nom de Paul Huet en tête de la page consacrée par elle à notre paysage moderne dont il est le père à jamais glorieux. »

Paul Huet avait conservé le souvenir très-vif des hommes et des choses de sa jeunesse. De mes longues conversations avec lui, j'ai retenu les faits que je groupe ici sous ce titre général: *Les Petits Romantiques*. Dans ce livre, en effet, ce n'est pas aux plus grands noms que nous nous attachons. Nous voulons recueillir aussi les noms de ceux qui, moins forts, se sont arrêtés avant l'heure, ou moins favorisés de l'aveugle fortune, ont été injustement oubliés. Même les plus obscurs, tous ils sont dignes d'intérêt.

LES PETITS ROMANTIQUES

EUGÈNE ET ACHILE DEVÉRIA. — M. AUGUSTE. — POTERLET.
PHILIPPE COMAIRAS. — ANTONIN MOYNE. — SAINT-ÈVRE.
CHAPONNIÈRE. — GREVENICH.

Un anonyme bien informé a retracé dans *la Vie parisienne*, en 1865, d'une plume exacte et spirituelle l'intérieur de cette maison de la rue de l'Ouest où les deux frères Achille et Eugène Devéria ont passé tant d'heures légères, et qui fut un des centres les plus actifs du Romantisme naissant. Il montrait « l'un dessinant à la lueur de la lampe tandis que Victor Hugo, Alfred de Musset, Philippon, Bonington, les Johannot, Louis Boulanger, Mme Paradol [1] causent autour de lui; l'autre Eugène, enivré

1. Mme Paradol, sociétaire de la Comédie-Française, épousa un chef de bataillon du génie maritime nommé Prévost et de cette union naquit, en 1829, M. Prévost-Paradol, le brillant collaborateur du *Journal des Débats*, membre de l'Académie française (1866), qui chargé d'affaires de France aux Etats-Unis au commencement de 1870 se donna la mort peu de temps après son arrivée à Washington.

A ces quelques noms il faut ajouter encore parmi les familiers du cénacle ceux de Sainte-Beuve, David (d'Angers), Fontanay, Gustave Planche, Paul Foucher, Abel Hugo, Petrus Borel le lycanthrope, les musiciens Plantade et Pacini.

du succès de son premier tableau *la Naissance d'Henri IV* ». — Le succès fut immense en effet et le jeune peintre eut pendant une journée l'heureuse fortune de prendre l'avance sur Eugène Delacroix, sur le maître qui devait empêcher que le Romantisme tombât jamais dans l'obscur oubli réservé aux tentatives sans lendemain.

De quelles folies ce succès ne fut-il pas le prétexte ! M. Charles Blanc en a cité un exemple que je lui emprunte [1] ; l'anecdote est précisément relative à l'enthousiasme que provoqua *la Naissance d'Henri IV*, placée aujourd'hui dans les galeries du Louvre. « Un de nos meilleurs peintres m'a raconté, écrit M. Ch. Blanc, qu'après l'ouverture du Salon les élèves de M. Hersent firent en plein atelier une de ces manifestations qui ont leur excuse dans la bonne foi et les entraînements de la jeunesse. Les plâtres antiques furent brisés, on jeta gaiement par la fenêtre les têtes et les mains, les pieds et les jambes. Ces jeunes iconoclastes, qui ne savaient pas être des barbares, n'épargnèrent aucun moulage, pas même la Vénus de Milo qui était venue, depuis peu, révéler un art grec bien supérieur à celui du Laocoon et de l'Apollon. Ce fut une immolation générale, une démence, un délire ! » Cette œuvre,

1. Article de M. Ch. Blanc, dans *l'Avenir national* du 20 février 1865.

qui fit une telle sensation en 1827, reste cependant la seule production remarquable d'Eugène Devéria. L'artiste, qui était alors la plus brillante espérance de l'école, s'était mis là tout entier. A peine peut-on nommer encore, et bien au-dessous de *la Naissance d'Henri IV*, le plafond du Louvre où l'artiste a peint d'une main facile *P. Puget présentant son Milon de Crotone à Louis XIV*, et un tableau de Versailles qui ne manque point de belles qualités, *Le Roi prêtant serment à la Chambre des députés, le* 9 *août* 1830.

Cependant la toile de 1827, aussi bien que les deux dernières, a vieilli par places et nous cause aujourd'hui l'impression que nous éprouvons en voyant une vieille gravure de modes. Cela est sensible dans les figures de femmes particulièrement et dans celle du page qui tient sur un plateau le flacon de vin dont on fortifiera les lèvres et le cœur de l'enfant. Le tableau, dans son ensemble, est néanmoins une œuvre intéressante. Il contient et renvoie au spectateur une émotion de peintre, et c'est par là qu'il caractérise bien nettement le but auquel tendaient, sans en avoir conscience peut-être, les artistes de 1830. Sans doute, ils ont cherché le costume et le décor, mais aussi le mouvement et la vie, et s'ils n'ont pas toujours atteint le vrai, ils ont rendu vraisemblable leur façon de voir et de comprendre par l'intensité avec laquelle ils ont traduit

leur émotion pittoresque. J'insiste à dessein sur ce mot *émotion*, — déjà je l'ai souligné en parlant de Paul Huet, — parce qu'il explique et justifie l'origine de la révolte romantique, contre la queue de l'école de David. Mais le Romantisme lui-même ne resta pas fidèle à ce principe si essentiel, le seul peut-être qui donne la clé du talent des maîtres [1]; lui aussi il substitua les combinaisons factices à l'émotion plastique ou pittoresque, et par là il se condamna à l'impuissance : impuissance prématurée, plus rapide qu'en aucun autre temps. Les causes de cette rapidité dans la décadence nous seraient faciles à déterminer. Maintenant nous nous bornons à noter le fait, constaté bien plus vivement encore par l'œuvre unique d'Eugène Devéria que par nos propres assertions [2].

1. Il faut lire à ce sujet des pages très-hautes, très fortement pensées de M. J. Milsand, dans un petit volume plein de théories excellentes et intitulé : *l'Esthétique anglaise, étude sur M. John Ruskin*. Ce volume fait partie de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, publiée par Germer-Baillière.

2. Eugène Devéria mourut en 1865, à Pau, très-oublié. Outre les œuvres qu nous avons citées, il avait peint *la Lecture de la sentence de Marie Stuart* (1827), *Le cardinal de Retz réclamant la liberté de Broussel et de Blancmesnil*, tableau brûlé au Palais-Royal dans la Révolution de 1848 ; pour le musée de Versailles, *la Bataille de la Marsaille* ; enfin toute la décoration de la chapelle Sainte-Geneviève dans l'église Notre-Dame de Lorette, et celle de la chapelle des Dons au palais des Papes à Avignon. C'est au terme de ce travail qu'à la suite d'une grave maladie, le peintre romantique, célèbre par sa beauté, par ses succès mondains, se retira à Pau où il vécut dans la retraite avec sa famille et se convertit au protestantisme. Le hasard évoqua un jour tous ses souve-

Eugène Devéria était né en 1805. Quoiqu'il eût traversé l'atelier de Girodet, son véritable maître fut son frère Achille, son aîné de cinq ans, resté justement célèbre par la finesse, l'esprit et la grâce qu'il dépensa avec une prodigalité sans mesure dans une série d'illustrations et de lithographies qui ne forme pas moins de huit volumes. Il avait avec une courageuse abnégation renoncé à son ambition personnelle, comme peintre, pour donner l'aisance, la vie heureuse et libre à toute une famille dont il était le jeune chef. Il n'est resté pour le public qu'un dessinateur d'un goût charmant. Pour la nouvelle école il fut un conseil, un guide et un centre. Achille Devéria, né à Paris, en 1800, est mort à la fin de 1857, conservateur du cabinet des Estampes, à la Bibliothèque impériale.

D'une activité infatigable, il avait peint des tableaux religieux, dessiné des cartons de vitraux pour Dreux, Auray, Boulogne-sur-Mer, pour la cathédrale de Versailles. En 1850, il envoyait au Salon *la Mort de la Vierge*, *Antiope*, *la Charité*, *Périclès chez Aspasie* recevant de Phidias l'esquisse de la Minerve du Parthénon. Mais le meilleur de son œuvre se compose des charmantes vignettes qu'il composa pour les éditions de Racine, Molière, Rabelais, J.-J. Rousseau, Voltaire, etc. Son dessin

nirs de jeunesse en le réunissant aux Eaux-Bonnes, en 1847, avec E. Delacroix, Camille Roqueplan et Paul Huet.

élégant, souple et d'aimable invention, ne trahit aucune recherche de vérité historique. La constante ingéniosité de l'artiste s'applique à idéaliser la femme contemporaine, la Parisienne de 1830.

Louis Boulanger, qui faisait partie du cercle des Devéria, a été l'un des enfants gâtés de cette époque ; les poëtes ont de bonne heure popularisé son nom, célébré ses œuvres ; Théophile Gautier a chanté en tercets d'une grande beauté son *Triomphe de Pétrarque*. Le *Mazeppa* et *la Ronde du Sabbat* demeurent, avec *le Triomphe de Pétrarque*, les trois grandes pages de son œuvre turbulente et violente qui mérite une étude spéciale.

Il y avait d'autres cercles cependant que celui de la rue de l'Ouest, et l'un des plus importants par l'influence fut celui qui réunit Eugène Delacroix, Bonington, Poterlet, Paul Huet, Champmartin, etc., auprès d'un amateur du nom d'Auguste.

M. Auguste (Jules-Robert) était, dit-on, fils d'un orfèvre du premier empire [1].

1. Je trouve ce détail dans la curieuse étude de M. Maurice Tourneux sur *P. Mérimée*. Un volume in-16 dans la *Collection choisie* de Charavay frères. — François Gérard a peint en 1798 un portrait d'ensemble d'une *Famille Auguste*. Elle est réunie à la table de famille, en effet, autour de la lampe, la jeune mère assise ainsi que l'un des enfants qui serait celui dont nous parlons, alors âgé de neuf ans. Le père et un jeune frère sont debout. C'est à Rome que M. Auguste connut le sculpteur Giraud, grand ami et contemporain de David, plutôt amateur qu'artiste, et qu'il ne

Il avait étudié la sculpture et remporté le prix de Rome en 1810 ; le sujet du concours était *Othryades blessé à mort*. Ses premières productions étaient conçues dans l'esprit un peu sec, mais précis et fin avec dureté du sculpteur Giraud. A Rome, M. Auguste connut Géricault qui opéra la conversion du statuaire aux beautés vivantes de l'art, sans doute, par la nature même de son talent et peut-être aussi par une certaine conformité de caractère qui les portait l'un et l'autre vers les élégances de la vie mondaine. Géricault, Horace Vernet, M. Auguste furent des premiers à adopter et à répandre le goût du turf et des chevaux, les habitudes anglaises qui entrèrent en France à cette époque. Le sculpteur, jadis épris des sévérités de la ligne, se mit à la peinture, rechercha les maîtres coloristes et s'enamoura particulièrement de Watteau, d'après lequel il a laissé d'habiles pastiches et de charmantes copies. J'ai vu un certain nombre de ses peintures et de ses aquarelles; elles ne sont guère qu'à l'état d'esquisses, mais ce sont des indications pleines de verve, de chaleur, inspirées par une perception très-vive de l'effet et de la couleur On y trouve souvent l'accent des maîtres. Toutes ces pochades indiquent bien le sens des préoccupations de la jeune école ; la recherche des procédés, des effets

faut pas confondre avec un autre sculpteur du même nom, lauréat du prix de Rome en 1806, à l'âge de vingt-trois ans.

trouvés par les maîtres et que l'école de David avait oubliés, la recherche aussi du sentiment pittoresque et vivant. Il y a de tout dans ces peintures de M. Auguste : des études de chevaux que Géricault pouvait regarder sans sourire ; des dessins d'après l'antique, fins et nerveux ; des visions élégantes, à la façon de Bonington ; des puissances de couleur et de lumière que Delacroix et Decamps n'ont pas poursuivies avec plus de passion. On comprend, en les voyant, quelle sorte d'action M. Auguste a pu avoir sur Eugène Delacroix.

Cette influence toutefois s'exerçait bien moins par des œuvres, par l'exemple que par l'autorité morale, par l'excitation de la parole, par l'échange de pensées énergiquement exprimées en présence des chefs-d'œuvre. M. Auguste d'ailleurs était riche. A son retour de Rome, il se lia avec la jeunesse romantique, l'attira chez lui, et dans son atelier se créèrent des relations, des amitiés que la mort seule devait rompre. Le jour, chacun travaillait de son côté, on se réunissait le soir, et les heures de la nuit s'écoulaient en de longues causeries, en discussions qui jetaient dans ces intelligences ardentes un tel feu que l'un des habitués du cénacle, un peintre de grand talent, m'a dit depuis que maintes fois en rentrant chez lui il s'était remis à l'œuvre jusqu'au jour. Cette excitation morale, tout animée de la fièvre des grandes pensées, devait enfanter de grandes

œuvres chez Eugène Delacroix, de poétiques pages chez Paul Huet; d'autres n'ont eu que cette fièvre salutaire sans doute, mais salutaire seulement en de lointains accès et qui ne peut devenir l'état normal d'une saine production.

Prosper Mérimée, qui publiait alors le théâtre de *Clara Gazul*, David (d'Angers), étaient des plus fidèles à ces réunions; ils y voyaient également M. Pierret, M. le baron Schwiter[1]. Celui-ci, fils d'un général de l'empire, pratiquait la peinture en amateur mais en amateur fort distingué. Il a peint de beaux portraits, et entre autres un intéressant portrait de Delacroix, en 1831. M. Pierret était un homme de goût qui a écrit un certain nombre d'articles sur les arts; son amitié avec Eugène Delacroix était des plus intimes et datait du lycée impérial. Il a possédé une très-belle correspondance du grand artiste. Pendant quinze ans nous avons vainement demandé que tous ces documents fussent livrés à la publicité! J'ai fait appel à l'activité de M. Frédéric Villot pour le même objet; MM. Piron, légataire universel du maître, et Soulié, le graveur, son ami d'enfance, eussent pu aider également à la publication de cette œuvre si désirée, le premier en autorisant la reproduction des articles insérés par Eugène Delacroix

1. M. Auguste légua au baron Schwiter une partie de sa fortune. J'ai maintenu ici la tradition de ses contemporains, qui l'ont toujours appelé *Monsieur Auguste*.

dans divers recueils, le second en apportant un choix de lettres très-précieuses. Ils sont morts tous les trois sans avoir donné cette satisfaction à l'opinion. M. Piron seul a réuni pour quelques amis les éléments d'une publication qui n'a pas été mise dans le commerce, que nous avons sous les yeux et que nous analysons dans un chapitre spécial de ce livre. Après tant d'années, M. Ph. Burty enfin a livré aux admirateurs d'Eugène Delacroix un premier volume de lettres [1].

Je terminerai cette revue de la société qui se réunissait chez M. Auguste, par quelques traits d'une physionomie intéressante, celle de Poterlet. Poterlet était peintre, il a laissé un certain nombre de tableaux de genre, *la Dispute de Vadius et de Trissotin* qui appartient au Louvre, des épisodes tirés des romans de Walter Scott, de *Peveril du Pic*, de *Lucie de Lammermoor*. *Le Violon de Crémone*, où figure Paganini, est son tableau le plus estimé. Ces peintures sont poussées à l'effet d'une main souple, habile, spirituelle, féconde en colorations exquises ; mais toutes ou à peu près paraissent inachevées et demeurent comme des esquisses très-avancées. Poterlet en effet avait le

1. *Lettres de Eugène Delacroix* (1815-1863), recueillies et publiées par M. Philippe Burty, avec un portrait et des facsimile de lettres et de palettes.—Un vol. in-8, de la *Bibliothèque de l'Art et de la Curiosité*. A. Quantin, éditeur, 1879.

génie de l'esquisse. (Né en 1802 à Épernay, il est mort à Paris en 1835.)

Il eut dans les ateliers romantiques une vogue très-grande, très-légitime d'ailleurs, et il la devait précisément à cette prestesse d'exécution, à cette souplesse toute spontanée qui précipitait sur la toile, à défaut de l'œuvre même des maîtres qu'il copiait, l'illusion de cette œuvre. Or, en ces premières années du Romantisme où toute science de procédés étant perdue depuis David, on recherchait péniblement la facture des grands siècles, Poterlet apportait en ces copies des révélations, des découvertes incessantes. Il a fait en ce genre, d'après Rubens, des morceaux admirables ; des chefs-d'œuvre d'esprit, de franchise et d'accent magistral d'après les Le Nain du Louvre, d'après *la Forge,* entre autres, et surtout d'après *la Procession dans l'intérieur d'une église*. Delacroix a toujours professé pour Poterlet une estime très-grande qui allait presque jusqu'à l'admiration.

D'autres groupes encore existaient alors, tous actifs et animés de la vive et pure passion de l'art. Nous continuons par le nom de Comairas cette excursion dans un passé que nous voudrions contribuer à fixer avant qu'il fût oublié tout à fait. Ces notes que nous donnons aujourd'hui trouveront peut-être à se préciser davantage par le seul fait de leur publication.

Est-il permis de nommer Philippe Comairas parmi les petits romantiques ? A ne consulter les faits que sur l'apparence, il semblerait que non. Cet artiste fut, en effet, un des disciples de M. Ingres, et aujourd'hui que le temps a effacé dans bien des mémoires le souvenir de ces premières heures, on pourrait croire que l'auteur du *Saint Symphorien* a toujours été le soutien des doctrines académiques, le représentant choisi de la quatrième classe de l'Institut ; il n'en est rien cependant. M. Ingres, même à la date de 1834, où il exposait cette œuvre importante, n'était rien moins qu'un révolté, joignant ses propres efforts à ceux de la jeune école qui le défendait et qui était seule à le défendre contre la mythomanie sénile des arrière-petits-fils de David. L'Académie l'avait adopté, il est vrai; mais pour beaucoup il continuait au sein de la compagnie la guerre qu'il avait faite contre elle et dans le camp romantique en exposant coup sur coup une douzaine de tableaux dont l'esprit et le sujet étaient en opposition déclarée avec les sujets et l'esprit des œuvres académiques. Rappelons-nous que c'est au moment où Gros, par une triste défaillance de son génie, revenait aux Grecs et aux Romains, que M. Ingres donnait au public : *le pape Pie VII tenant chapelle à Rome ; le cardinal Bibiena fiançant sa nièce à Raphaël ; l'Odalisque couchée ; Françoise de Rimini ; Philippe V remettant la Toison-d'Or au ma-*

réchal de Berwick; l'Arétin recevant avec dédain la Toison-d'Or des mains de Charles-Quint ; l'Épée d'Henri IV ; la Mort de Léonard de Vinci ; Roger délivrant Angélique ; Henri IV jouant avec ses enfants, et surtout *l'Entrée de Charles V à Paris*, une page de manuscrit du moyen âge, rajeunie,revi vifiée pour les besoins de la lutte.

M. Ingres cherchait alors le secret des procédés des maîtres comme la plupart des romantiques ; ceux-ci s'inquiétaient plus spécialement du maniement technique des couleurs,M.Ingres de la science des contours ; il poursuivait l'archaïsme florentin, la pureté romaine, mais pour appliquer ses découvertes et la science acquise à l'histoire anecdotique, ressuscitée des chroniques oubliées. Par la nature même du but qu'il visait, il effrayait moins les pâles successeurs de David ; la sécheresse du dessin, que ne relevait aucun prestige de coloration, n'éblouissait point leurs paupières déshabituées depuis un demi-siècle des flamboiements de la palette. (Dans l'atelier de David, on a peint des figures d'étude sur des toiles de Watteau.) Battus de toutes parts, ils firent un coup de parti, un coup de désespoir qui devint un coup de fortune, en adoptant M. Ingres. Ils se souvinrent alors que M. Ingres était élève de David. Ils oublièrent que, pendant trente ans, ils l'avaient méconnu, repoussé, désespéré, condamné sous toutes

les formes. Comment le jugeaient-ils, comment, sur son talent, s'exprimait le critique classique par excellence M. de Kératry ? Ouvrons ses lettres sur le Salon de 1819.

« Arrêté, *malgré moi, plus de deux minutes* devant *l'Odalisque* de M. Ingres, je regrettai de voir ce *jeune* artiste (M. Ingres avait alors tout près de quarante ans) se donner beaucoup de peine pour gâter un beau talent. En effet, cette femme, vu par le dos,est faible de dessin, puisque les bras sont d'une maigreur choquante ; de coloris, puisqu'elle ne présente qu'une teinte uniforme où aucune des parties du torse n'est accusée ; d'expression, puisque ses traits, d'ailleurs assez bien proportionnés, ne révèlent aucune pensée, ne donnen l'indice d'aucun sentiment, et pourtant on ne sait comment il y a là quelque chose du Titien ! »

A propos de l'*Angélique*, qu'il appelle l'*Andromède*, le critique est-il plus doux ?

« L'*Andromède* est une suite de torts et une nouvelle *preuve de moyens* chez le jeune auteur. Est-ce qu'il voudrait nous ramener à l'enfance de l'art ? Où est le bouclier de Persée ? (Persée pour Roger.) Depuis quand un cavalier pousse-t-il la lance des deux mains ? (!) Le corps d'une belle femme n'aurait-il donc qu'une seule teinte ? Une des plus grandes faveurs que l'on pourrait faire à ce morceau, comme au précédent, serait de les croire sor-

tis de l'école du Pérugin. Il serait déplorable que M. Ingres eût foulé en vain la terre qui faisait jadis les héros et qui fera encore les artistes, jusqu'à ce que notre belle France déjà saisie du premier privilége ne se mette en possession de l'autre. Il a dris une fausse route ; nous le lui dirons, dût notre *censure* être encore taxée de sévérité. »

M. Ingres n'a pas besoin d'être défendu contre ces bégaiements ridicules du censeur académique, mais il n'était pas inutile de les exhumer un instant de leur obscurité, afin de bien établir qu'à cet âge de quarante ans, l'artiste n'était encore pour le parti classique qu'un jeune homme, *ayant des moyens*, qui n'avait pas su profiter de son long séjour en Italie. On nommait, je ne sais dans quel accouplement d'idées monstrueux, Titien et Pérugin comme les parrains de ce débutant et de quelles restrictions ce singulier éloge n'était-il pas diminué !

L'artiste oublia plus tard ses griefs, il oublia même qu'il devait ses premiers succès au Romantisme qui l'avait mis en lumière, qui lui avait fait cette réputation de dessinateur savant que depuis il a gardée !

Si cette digression nous a un peu éloigné de Comairas, elle nous a permis de rétablir quelques détails bien obscurcis sur l'état des esprits à l'époque qui nous occupe. Ce n'était point d'ailleurs nous

écarter essentiellement de notre sujet, Comairas ayant fait partie, il est vrai, de l'atelier de M. Ingres, mais assez tard pour avoir auparavant frayé et longuement avec les plus résolus du mouvement romantique.

Philippe Comairas faisait partie d'un autre cercle que celui de M. Auguste. Quoiqu'il fût élève de Guérin, c'est chez un riche amateur, M. Frédéric Bouruet, qu'il se lia avec les artistes de sa génération, vers 1825; il avait alors de vingt à vingt-deux ans. M. Bouruet, qui pratiquait lui-même la peinture non sans talent, a laissé de fort jolies eaux-fortes d'après Rubens et Delacroix; il ouvrait son atelier, où il payait le modèle, aux jeunes artistes, et ceux-ci venaient chez lui travailler et causer. Comairas passait lui-même alors pour un modèle admirable, et ses camarades ont plus d'une fois sollicité de sa complaisance qu'il posât devant eux. (On sait que Delacroix a posé, lui aussi, pour une des figures du *Naufrage de la Méduse*, de Géricault.)

Un dilettante en fait d'art plutôt qu'un producteur, tel, à distance, nous apparaît Comairas. Il aimait les aspects pittoresques des phénomènes extérieurs, il goûtait vivement les beautés des maîtres; mais il redoutait les fatigues de l'exécution, et la lutte, très-dure, en effet, qui suit les douceurs de la conception, le moment où il s'agit de substituer l'action au rêve. Son éloignement pour

le travail était devenu proverbial parmi ses amis. Pendant toute sa jeunesse il flâna de galerie en galerie, d'atelier en atelier, fidèle au rendez-vous que se donnaient alors quelques jeunes artistes chez un de leurs camarades nommé Lelièvre, propriétaire d'une petite maison dans l'île Séguin, à Sèvres, où l'on se réunissait aux beaux jours, afin de peindre en pleine nature.

Au moment d'atteindre la limite d'âge pour les concours du grand prix, à vingt-neuf ans, Comairas entra dans l'atelier de M. Ingres, et en 1833 il remporta le second grand prix qui lui valut, par une faveur non sans précédent, une pension de deux années à Rome. Au Salon de 1834, il exposa un *Moïse* ; un *Christ au tombeau*, en 1836; *le Bon Samaritain*, en 1838 ; on connaît encore de lui quelques esquisses d'un beau sentiment et des portraits. Mais son œuvre essentielle n'est pas là. Ce qu'il a fait de plus important, ce sont les peintures décoratives d'un hôtel pour M. H***, riche banquier hollandais.

L'historique de cette commande et de ses conséquences est assez piquant pour que nous le reproduisions ici.

L'hôtel de M. H*** avait été construit par un architecte de mérite, M. Fedel, homme très-actif, très-passionné en faveur de toute la jeunesse romantique, et qui se faisait le lien vivant, le trait

d'union empressé, chaleureux, dévoué, des artistes entre eux et des artistes avec les amateurs. Déjà M. H*** avait fait élever un autre hôtel précédemment,et il avait appelé à le décorer Blondel et Abel de Pujol. Pour cette nouvelle construction, où il voulait engager un capital moins considérable, il pria M. Fedel de lui trouver un jeune peintre de talent dont sans doute les prétentions seraient moins élevées que celles de ses confrères plus célèbres alors. Comairas fut désigné, présenté, accepté ; toutefois on ne convint point de prix.

L'œuvre de décoration étant achevée, Comairas était fort embarrassé, fort hésitant sur l'estimation de son travail. Demanderait-il vingt, vingt-cinq mille francs ? Ses amis consultés ne savaient trop à quelle base d'appréciation s'arrêter, lorsqu'une idée vint subitement tirer l'artiste de son incertitude : il résolut de se guider dans sa demande sur les prix accordés alors aux artistes pour les travaux de l'hôtel de ville. Ces prix passaient pour très-modestes, il décida qu'il les diminuerait encore d'une certaine proportion fixe. S'étant renseigné et dûment informé de la rémunération donnée par la Ville pour tel ou tel ouvrage de peinture, il mesura soigneusement l'une de ces peintures; par une simple division arithmétique,calcula le prix du mètre carré, et, déduction faite du rabais qu'il s'imposait de lui-même, obtint ainsi, d'une manière qui lui paraissait

logique et raisonnable, le chiffre qu'il lui serait possible d'ambitionner pour ses propres travaux. Le résultat de ce calcul lui révéla qu'il lui était dû la somme relativement énorme de 44,444 francs. Ce nombre acquit une prompte célébrité dans les ateliers.

Lorsque Comairas, en effet, exposa ses prétentions à M. H***, celui-ci se récria, protesta, alla trouver M. Fedel, qui dut décliner fort légitimement toute responsabilité. Une personne de la maison du banquier offrit d'intervenir avec quelque espérance de réussir dans sa négociation. Elle allait se trouver en présence d'un jeune artiste, il n'était point impossible qu'il se laissât tenter par l'appât d'une somme assez ronde. Elle le fit donc venir, et Comairas vit en entrant une table chargée de pièces d'or représentant un total de vingt-cinq mille francs.

On lui dit que M. H*** croyait le payer généreusement en lui offrant cette somme, qu'elle lui appartenait dès ce moment s'il le voulait, qu'il aurait tort au point de vue de ses propres intérêts de persister dans ses prétentions exorbitantes, parce que, d'une part, s'il cédait, M. H*** pourrait par lui, ou par ses amis, lui faire avoir d'autres travaux, et que, d'autre part, s'il refusait cet accommodement, il courait grand risque d'obtenir beaucoup moins que ce qu'on lui offrait : on était décidé à plaider. Comairas réfléchissait pendant ce discours, et lors-

qu'il prit la parole à son tour, il conclut en deux mots : « Nous plaiderons. »

Avant de recourir à ce moyen extrême, cependant, Comairas proposa l'arbitrage de M. Ingres qui fut rejeté, celui de Blondel, d'Abel de Pujol qui fut également repoussé. Il fallut donc plaider et l'on plaida.

Au moment où l'affaire allait être appelée devant la cour, l'avocat de Comairas, un peu inquiet sur l'issue du procès, lui disait : « Allons, ne vous entêtez pas à ce chiffre de 44,444 francs ; demandez 40,000 francs, le prix est convenable et nous avons quelque chance de gagner, vous rendez notre situation ridicule avec vos 44 francs. — C'est là ce qui nous fait cause gagnée, au contraire, reprit Comairas. Comprenez donc que si je diminue mon prix d'un centime, ma demande devient purement arbitraire et qu'on peut la trouver excessive, en effet, parce qu'elle aura perdu sa raison d'être, tandis que 44,444 francs représentent le total d'une évaluation précise, fondée sur des bases déterminées.» L'événement justifia les prévisions de Comairas, il gagna son procès.

Depuis ce moment, l'artiste n'exposa que des œuvres peu importantes et cessa tout à fait de rien exposer à partir de 1848. Il est mort dans la retraite, à Fontainebleau, il y a peu d'années, entouré des richesses artistiques, peintures et dessins, que lui

avait léguées sa mère, madame Jaquotot, l'illustre peintre sur porcelaine, si célèbre sous l'Empire, sous la Restauration et sous le gouvernement du roi Louis-Philippe. (Madame Jaquotot est morte à Florence en 1855.)

Cette revue rétrospective resterait tout à fait incomplète si je ne donnais quelques notes sur un sculpteur déjà bien oublié et qui ne méritait peut-être pas que le silence se fît si vite autour de sa mémoire, je veux parler d'Antonin Moyne.

Moyne était sorti de l'atelier de Gros et, sous la direction du maître, il étudiait, dessinait, peignait sans avoir de parti arrêté sur les moyens d'application qu'il adopterait. Cédant un jour à une fantaisie qui n'était que le pressant appel de sa vocation, il prit de la terre et modela deux grandes médailles. Ces œuvres furent une révélation pour lui-même et pour ses condisciples qui l'engagèrent vivement à aborder la sculpture et à pousser ses études en ce sens.

C'est alors qu'il exécuta cette série de six médaillons bien connue des artistes : cavaliers et pages en pourpoint, dames élégantes et charmantes, le corsage ouvert, le col nu, encadré dans ces petites collerettes droites, dans ces fraises en toile d'argent, où se trahit le goût de la Renaissance. Antonin Moyne avait au plus haut point le senti-

ment de cet art délicat et somptueux. Le charme de ces productions exquises, fines, légères, leur valut un tel succès dans le monde des artistes, une telle admiration, qu'on put les montrer à quelques amateurs comme datant réellement du seizième siècle. Mademoiselle de Fauveau et David (d'Angers) s'y laissèrent piper. Aujourd'hui la Renaissance nous est devenue trop familière pour qu'il soit possible de s'y méprendre un instant, mais ce charme dont nous parlions n'en subsiste pas moins ; et les médaillons de Moyne rappellent sans trop de désavantage ces élégantes *cires* (un art perdu) dont la collection Sauvageot au Louvre possède d'admirables spécimens.

L'œuvre réel d'Antonin Moyne est peu nombreux et l'on ne peut guère citer qui soit de nature à caractériser son talent que ces médailles et médaillons, un petit bas-relief représentant un *Cavalier antique* dont le cheval s'abat, des *Lutins en voyage*, une statuette de la *Malibran*, un buste de la reine Marie-Amélie, un projet de bénitier pour l'église de la Madeleine, des esquisses qui ne furent point acceptées pour des bas-reliefs de la barrière de l'Étoile, une figure d'*Ange du jugement dernier*. Il a modelé également un vase pour la manufacture de Sèvres, une cheminée pour le Palais-Bourbon, une statue de Sully pour la Chambre des pairs, et la figure de saint Protais, pour le portail de l'église

Saint-Gervais et Saint-Protais, située derrière l'Hôtel de ville.

Je ne connais point tous les morceaux que je viens d'énumérer, mais de ceux que j'ai vus, je considère le *Cavalier antique* comme son chef-d'œuvre. Le mouvement est très-beau, le modelé nerveux, souple et précis, touché par accents tous justes qui donnent à cette œuvre la vie supérieure des créations de l'art. Si ce n'était un fragment, je placerais à la même hauteur une adorable tête d'enfant, bouffi, les yeux clos, les lèvres entr'ouvertes. Les chairs sont modelées d'une main naïve et cependant savante, elles ont la fermeté et la souplesse, l'onctueux et le poli des beaux corps d'enfant. Cette petite tête éveille l'idée de certaines terres cuites incomparables de nos collections d'antiques au Louvre.

Ce que l'on peut reprocher en général à la sculpture d'Antonin Moyne, c'est une certaine mollesse dont son *Cavalier*, seul, me paraît exempt. C'était chez lui, d'ailleurs, un signe de nature. Moyne avait dans le caractère, dans l'attitude, l'indolence câline assez fréquente chez les Lyonnais (il était de Lyon ou des environs). Il ne savait point réagir contre de profonds abattements intérieurs, contre ces heures de spleen auxquelles il était sujet dès sa jeunesse. De grands chagrins comme homme et comme artiste le conduisirent lentement au suicide, et, un

dimanche de l'année 1848, en entrant chez lui, on ne trouva plus que son cadavre. Il s'était brûlé la cervelle. Il était à peine âgé de quarante-cinq ans.

Son tempérament n'avait point de ressort contre les amertumes de la vie, qui ne lui furent point ménagées.

En 1836, le jury de l'Exposition refusait un de ses marbres, les *Lutins*, dont le modèle, exposé au Salon de 1831, avait été acheté par le ministère de l'Intérieur et commandé en marbre à l'artiste. « Ces Messieurs, écrivait Gustave Planche, devraient, au moins, tâcher de ne pas souffleter eux-mêmes les décisions qu'ils prononcent. Car, en 1831, comme en 1836, le jury se composait exclusivement de la 4e classe de l'Institut. Comment le marbre serait-il inférieur au plâtre ? Le dilemme est pressant et implacable. Ou le jury se trompait grossièrement en 1831, ou il est en 1836 singulièrement injuste. » Le bénitier de la Madeleine causa également à Antonin Moyne une des grandes douleurs de son existence. L'œuvre faite, achevée, présentée à l'architecte Huvé, fut refusée par celui-ci, dit-on, et on lui imposa de telles corrections, on lui traça un programme et pour ainsi dire un contour de lignes si étroit, que le morceau définitif n'est pas considéré par ses contemporains comme étant de lui[1]. Voici,

1. Il m'a été dit que les plâtres de la composition primitive étaient placés sous le porche d'une église de la rue

comme document au moins, un témoignage du temps, que je trouve dans les *Salons* de Gustave Planche :

« Il est fort à regretter que le bénitier de M. Moyne ne soit pas dès à présent complet. Le milieu provisoire qui unit l'Église et la Foi ne permet pas de saisir la valeur architectonique de cet ouvrage ; ces deux figures allégoriques sont, il est vrai, la portion la plus importante du bénitier ; mais on ne comprend pas pourquoi elles sont de niveau, et ces deux gardiennes d'un trésor absent semblent inoccupées. D'après les dessins que nous avons vus, la conque devait être soutenue par deux anges agenouillés et surmontés d'un troisième qui serait debout et les ailes déployées. Ainsi conçu, le bénitier de M. Moyne nous paraît une grande et belle chose. Les deux figures latérales que nous avons au Louvre s'expliquent bien et sont naturellement motivées. Quant à présent, nous ne pouvons parler que du mérite individuel de ces figures. Or, la seule draperie suffirait à fonder la gloire d'un statuaire. Jamais, depuis la Renaissance, l'ébauchoir d'un artiste français n'a trouvé de plis d'une égale souplesse, d'une égale majesté. Après

Saint-Dominique. Je les ai cherchés en vain. De même, je suis allé chez les principaux mouleurs de Paris pour y retrouver des médailles de Moyne. Tous connaissent son nom et ses œuvres, parlant de celles-ci par tradition comme de fort belles choses ; mais, ils n'en ont point.

le coton mouillé que nous voyons chaque jour, c'est une consolation d'apercevoir enfin cette draperie ondoyante et fine qui rappelle par sa grâce et sa délicatesse les Parques sculptées au tympan du Parthénon. M. Moyne n'a pas copié les fragments du temple grec ; mais en étudiant l'œuvre du sculpteur français, la pensée se reporte involontairement vers l'œuvre de Phidias. La tête de l'Église est d'un caractère grave, et représente bien la volonté impérieuse de la cour pontificale. La tête de la Foi, dont l'attitude exprime l'extase, n'est peut-être pas irréprochable dans la partie supérieure. Le front n'est pas assez riche. Les lignes de ces figures sont heureusement inventées. Séparées du milieu qui les unit, l'Église et la Foi ne paraissent pas assez solidement soutenues. Mais ce défaut disparaîtra, nous l'espérons, quand les trois anges seront achevés. »

Les trois anges ne furent jamais achevés, et l'œuvre de Moyne, la plus importante par la dimension et la composition, est restée interrompue.

Cependant, quoiqu'il fît de la sculpture son exercice habituel, Antonin Moyne se souvenait des leçons de Gros et n'avait pas renoncé à la peinture. Il exposa même assez fréquemment des pastels et des aquarelles. En 1844, il envoyait au Salon un portrait de femme de grandeur naturelle, jusqu'au genou, exécuté au pastel. Dans le compte rendu de

l'Exposition de 1846, T. Thoré écrivait les lignes suivantes : « M. Antonin Moyne, le sculpteur, qui s'est souvent montré coloriste dans sa peinture et dans ses aquarelles, car il a pratiqué l'art par tous les procédés, est un peu trop vif de ton dans ses Études d'enfants au pastel. Sa touche est abondante et vigoureuse, ses compositions très-séduisantes. On sent qu'il aime Rubens autant que Jean Goujon et les Coustou. »

Cet amour des maîtres puissants et des maîtres délicats, toute cette génération dont nous venons de rappeler quelques types oubliés l'a partagé ; c'était lui qui animait ceux dont le nom a survécu et triomphé, comme il animait d'autres artistes, plus obscurs encore que ceux qui nous ont occupé: un Saint-Èvre, par exemple, ancien officier d'artillerie de l'empire, ami de Géricault, et dont l'état possède un assez beau tableau représentant *Job sur le fumier*.

Saint-Èvre pratiqua très-habilement la lithographie en manière noire que Paul Huet avait découverte par hasard. L'excellent paysagiste qui fut aussi le restaurateur de l'eau-forte s'essayait également à la lithographie. Un jour, mécontent d'une pierre mal venue, d'un dessin lourd et bavoché, ayant vainement tenté de reprendre son œuvre, il couvrit d'encre toute la pierre et la retravailla en

enlevant au grattoir pour obtenir les clairs. L'essai achevé, sans grande confiance il en fait tirer une épreuve et il se trouve qu'elle est parfaitement réussie. On la montre à Saint-Èvre qui admire la puissance originale de l'effet. Esprit ingénieux, celui-ci inventa pour ce genre de lithographie des instruments spéciaux dont il garda le secret. Mais Motte l'imprimeur lithographe, se piquant d'émulation, inventa la brosse à fils métalliques. On doit à ce procédé quelques beaux résultats.

Après Saint-Èvre nous nommerons encore Grevenich et Chaponnière : Grevenich, un statuaire de mérite qui a fait un des plus beaux bas-reliefs de l'Arc de triomphe, une statue de Tanneguy Duchâtel, des dessins très-remarquables soigneusement conservés par ceux qui les possèdent, homme instruit, érudit même, et qui par amour de la philologie renonça à la sculpture et se livra à des études de linguistique.

Chaponnière était également sculpteur. Né à Genève en 1801, il y commença ses études de modelage, vint à Paris en 1821, entra à l'École des beaux-arts, puis chez son compatriote Pradier, fit un séjour de quelques années à Naples et revint en France en 1831. Son talent y fut aussitôt remarqué. Il apportait un goût très-particulier, très-fin, dans l'ajustement du costume moderne, en ses statuettes de contemporains. Il exécuta comme Gre-

venich un des bas-reliefs de l'Arc de l'Étoile, celui qui représente la *Prise d'Alexandrie par Kléber*, un des grands succès de la sculpture au Salon de 1834. Il a laissé encore une *Jeune Grecque captive*, un *David vainqueur*, un *Guillaume Tell enfant*, une *Inès de Castro* et quelques sculptures décoratives du passage Vivienne. Chaponnière portait sur les registres de l'état civil le prénom de *Jean*. Il se faisait appeler *John Chaponnière*. C'était la mode romantique de donner une couleur exotique aux noms bourgeois, comme c'était une mode romantique aussi que d'être poitrinaire. Le pauvre John suivit trop exactement celle-ci comme il avait suivi la première. Son frère le ramena mourant à Genève en 1835, il y mourut en effet le 19 juin. Son aimable physionomie était restée présente à la mémoire de ses compagnons d'atelier.

MM. Jules Dupré, Jadin, Isabey, Jean Gigoux, et d'autres qui ne sont plus, Decamps, Cabat, Riesener, Diaz, Jehan Du Seigneur, Camille Roqueplan, Marilhat, C. Nanteuil [1], sont sortis, eux aussi, de ce

1. Sur quelques-unes de ces figures on consultera avec fruit le volume où l'on a réuni la plupart des études de Théophile Gautier sur le *Romantisme* (Bibliothèque Charpentier), celui de M. Philippe Burty : *Maîtres et Petits Maîtres* (même Bibliothèque) et sur M. Jules Dupré la très-vive étude anonyme, que nous croyons pouvoir attribuer à M. Jules Claretie, publiée dans la série des *Hommes du jour* à la *Librairie illustrée*.

mouvement romantique si passionné, si fiévreux.

Dans ces belles heures d'enivrement que donnent les vastes ambitions, ils se disaient, ces jeunes hommes, que la fièvre était la préface du génie. Combien d'entre eux, hélas ! en sont restés à la préface ! combien n'ont écrit que quelques pages du livre, combien un seul chapitre unique ! Un seul entre tous a pu tracer sur la dernière page la fière devise du poëte latin : *Exegi monumentum.* C'est Eugène Delacroix.

LOUIS BOULANGER

Louis Boulanger, que je n'ai fait que nommer dans les pages qui précèdent, fut la personnification la plus complète — je ne dis pas la plus parfaite ni la plus haute — et aussi la plus sincère expression de cette très-curieuse époque.

Né à Verceil, en Piémont, de parents français, le 11 mars 1806, Louis Boulanger vint fort jeune à Paris. Il entra dans l'atelier de Guillon-Lethière, l'auteur de deux grandes toiles exposées dans l'une des grandes salles françaises au Louvre et représentant *la Mort des fils de Brutus* et *la Mort de Virginie*. Lethière, élève de Doyen, avait échappé à l'influence immédiate de David. C'était un peintre plein de feu, d'énergie, et son tableau *les Fils de Brutus* peut être considéré comme une des belles inspirations de l'école française.

Boulanger n'eut point d'autre maître que cet habile artiste. On l'a dit élève des Devéria ; c'est une erreur ; il était trop leur contemporain. Ce qui est vrai, c'est qu'il vécut tout à fait dans l'intimité

des deux frères Achille et Eugène, dans cette maison hospitalière de la rue Notre-Dame-des-Champs, où tout un cercle d'artistes et de poëtes se réunissaient pour causer, rimer et peindre, où l'on ne pouvait faire un pas sans se heurter à quelque carton à dessin, sans écraser quelque bout de pierre noire. Là, du haut en bas de la maison, dans les chambres, sur les marches de l'escalier, dans l'atelier, au salon, tout le monde dessinait. Achille Devéria, l'aîné de cinq ans, dirigeait le travail tout en exécutant ces innombrables lithographies si élégantes qui étaient l'unique fortune de ce phalanstère du dessin. On copiait, en les grandissant d'un pied, des empreintes au soufre d'après les médailles antiques; on lisait Dante, Shakspeare, Gœthe, Byron, les vieilles chroniques françaises, et chacun traduisait immédiatement par le crayon l'impression profonde de ces lectures où le génie national et celui des grands poëtes étrangers se révélaient pour la première fois à ces jeunes et brillantes imaginations.

La conformité de goûts et d'études et le voisinage des habitations devaient amener et amenèrent en effet de longues et fréquentes relations avec la pléiade poétique dont Louis Boulanger devint le peintre de prédilection. Bien des pièces des *Feuilles d'automne* et des *Chants du crépuscule* sont dédiées à L. B., deux d'entre elles : « A mes amis, S.-B. et

L. B. » (Sainte-Beuve et Louis Boulanger)[1]. Sainte-Beuve lui dédiait également un sonnet et deux de ses meilleures poésies : échange de pensées et de méditations sur l'art que le poëte fixait dans une forme précieuse et durable ; souvenirs d'un séjour à Dijon pendant un voyage accompli par le peintre et par l'auteur des *Consolations* en compagnie d'un ami commun, artiste aussi, l'excellent architecte Robelin, qui a conservé fidèlement mémoire de tout ce mouvement de personnes, d'idées et de faits auquel il prit lui-même une part active. Théophile Gautier, à son tour, a célébré en ses tercets magnifiques l'une des grandes compositions de Boulanger. Nous avions donc raison de dire qu'il fut le peintre préféré des écrivains romantiques. Il fut à eux, il fut leur interprète beaucoup plus que ne le fut jamais Eugène Delacroix.

A la distance où nous sommes, ne jugeant les

1. LES VOIX INTÉRIEURES. — *Avril*. A Louis B.
Louis, voici le temps de respirer les roses.
LES RAYONS ET LES OMBRES. — XXIX.
O Louis ! je songeais ! — Baigné d'ombre sereine.
LES FEUILLES D'AUTOMNE. — II. A M. Louis B.
Louis, quand vous irez dans un de vos voyages.
XXVII. A mes amis L. B. et S.-B.
Amis, c'est donc Rouen, la ville aux vieilles rues.
XXVIII. A mes amis S.-B. et L. B.
Amis, mes deux amis, mon peintre et mon poëte.
LES CHANTS DU CRÉPUSCULE. — XXXII. A Louis B.
Ami, le voyageur que vous avez connu.
La légende de la Nonne et *Les deux Archers* des Odes et Ballades sont également dédiés à Louis Boulanger.

hommes que sur leurs œuvres et non sur leurs doctrines, non sur leur caractère, bien des nuances se confondent qui ont une certaine importance. C'est ainsi que Delacroix, qui est aux yeux de notre génération le peintre romantique par excellence, se tint toujours à l'écart du *cénacle* et de son chef. On sait qu'il professait l'admiration la plus profonde pour nos écrivains classiques, pour toutes les formes littéraires que la jeune école combattait alors avec passion. Il allait — singulière contradiction chez l'auteur des lithographies d'*Hamlet*, chez le peintre du *Sardanapale* — il allait jusqu'à défendre les tragédies de Voltaire ; mieux que cela, jusqu'à soutenir de sang-froid qu'un vers d'*Aménaïde* valait tout Shakspeare et tout Byron. D'autre part, l'auteur d'*Hernani* affichait tout autant d'éloignement pour la peinture du maître. Rien ne pouvait plus vivement froisser l'un ou l'autre des deux chefs d'école que de voir leurs noms accouplés, assimilés dans le même éloge. Sans doute il n'y avait de réel dans ces mutuels dédains qu'une égale et jalouse fierté, qu'une vanité également ombrageuse, qu'un sentiment de leur propre valeur poussé à ce degré de susceptibilité où tout rapprochement, toute comparaison, toute rivalité les irritait comme un déni de justice.

Dans les rapports du poëte avec Louis Boulanger de tels froissements n'étaient pas à redouter.

Le peintre admira tout de suite, adopta tout et sans réserve, se donna tout entier. Boulanger était de ceux qui aiment à se livrer, il était né disciple. Dans la vie, et nous le verrons de même en étudiant son œuvre, il fut toujours en quête d'un appui étranger ; il n'avait pas foi en ses propres forces ; il était comme ces plantes riches de sève et charmantes, mais qui, n'ayant point cependant de soutien par elles-mêmes, ne se développent légères, gracieuses, fleuries et ne montent haut qu'à la condition de rencontrer une tige puissante où elles s'accrochent.

Tous ceux qui l'ont connu alors en parlent unanimement comme d'un beau jeune homme, doux, rêveur, mélancolique, d'une haute et rare intelligence [1], ayant un besoin constant d'affection, d'amitié, et en ses amitiés volontiers ombrageux et jaloux. Admirer ne lui était pas moins nécessaire. Il eût pu dire comme Alfred de Vigny : « Aimer, inventer, admirer, voilà ma vie [2]. » Il admirait avec une sorte de ferveur religieuse. Son compagnon de voyage « en route pour Cologne », Sainte-Beuve, en était bien frappé et il y insiste en ses vers. Se rap-

1. Vous, avec vos pensers qui haussent votre front.
V. HUGO. *Les Feuilles d'automne.*

2. Je trouve cette belle et rapide formule au milieu de bien des pages exquises publiées par M. Louis Ratisbonne, sous ce titre : *Confession d'un poete* ; pages trop peu nombreuses malheureusement et qu'on regrette d'achever si rapidement.

pelant l'attitude du peintre en présence d'un fragment d'ancienne sculpture retrouvé par eux dans l'arrière-cour d'une vieille maison, le poëte s'écrie :

— Oh ! dans la cour obscure
Quand tu vis, en entrant, luire cette sculpture,
Saillir ces bas-reliefs nés d'un ciseau divin,
Et tout cela si pur, si naïf et si fin,
Oh ! que ton cœur bondit ! Croisant sur ta poitrine
Tes bras, levant ce front où la pâleur domine,
Semblable au pèlerin, qui, pieds nus et brisé,
S'approche d'une châsse, ou baise un marbre usé,
Et sent des pleurs pieux inonder sa paupière,
Vite, pinceaux en main, assis sur une pierre,
Te voilà, sans relâche, à l'œuvre tout le jour.

L'œuvre de Boulanger va nous dire maintenant comment se traduisait et se manifestait cette faculté d'admiration. La lecture de Byron lui fournit le sujet de son premier tableau, le *Mazeppa,* composé en 1828, et placé aujourd'hui au musée de Rouen. Boulanger a depuis repris le même motif en lithographie. Au centre de la composition, se dresse et se cabre, contenu avec peine, le jeune cheval « à la crinière hérissée » ; deux hommes nus jusqu'à la ceinture attachent le page sur ses reins frémissants. A quelque distance, entouré de ses familiers, le comte polonais qui a ordonné le supplice assiste à son exécution. L'artiste a traité ce thème avec une rare puissance de mouvement, avec une entente réelle et savante des grands effets de composition. Les nus sont dessinés et modelés avec une verve qui n'exclut point la correction. Le groupe du cheval et de Mazeppa



présente un très-beau développement de lignes et de lumières. Cela fait songer, à part quelque violence et quelque lourdeur, à certaines œuvres de Géricault. Trois autres lithographies de Boulanger sont consacrées à la même légende: *Mazeppa dans les forêts*; le cheval bondissant par-dessus les troncs d'arbres, poursuivi par les loups, affolé de terreur, l'écume à la bouche; et *la Mort du cheval de Mazeppa* deux fois traitée. Épuisé de fatigue et de terreur, le cheval s'est abattu pour ne plus se relever, les oiseaux de proie emplissent le ciel, tournant d'un vol lourd et sinistre autour de cette épave; dans le fond quelques paysans s'élancent au secours du héros. Dans la première des deux lithographies consacrées à ce dernier épisode, l'animal est vu par le ventre, les quatre jambes raidies. Je préfère la seconde dont l'effet est plus dramatique et la coloration d'une grande puissance. Le groupe, ici, est absolument isolé dans la nuit au milieu de la plaine déserte; à l'horizon les premières lueurs de l'aurore découpent en silhouette les collines et les hameaux où nul encore n'est éveillé; le cheval redresse sa belle tête effarée et se met encore en défense à l'approche du bec ignoble des corbeaux, des aigles, des chats-huants, voletant sur cette double proie, et des vautours allongeant vers elle leur cou décharné. L'impression est tragique.

Toute cette première manière de Louis Boulanger est sombre et poussée volontairement au cauchemar. N'était-ce pas le temps où Joseph Delorme écrivait *les Rayons jaunes* ?

J'ai vu mourir, hélas ! ma bonne vieille tante,
L'an dernier, sur son lit, sans voix et haletante,
Elle resta trois jours
Et trépassa. J'étais près d'elle dans l'alcôve ;
J'étais près d'elle encor quand sur sa tête chauve
Le linceul fit trois tours.
Le cercueil arriva, qu'on mesura de l'aune ;
J'étais là... puis autour, des cierges brûlaient jaune.
Des prêtres priaient bas.....

Le temps où Théophile Gautier écrivait *Albertus*, *Ténèbres* et cette *Comédie de la Mort* où le Ver dialogue avec la Trépassée ?

LA TRÉPASSÉE.

Quel est donc ce baiser humide et sans haleine ?
Cette bouche sans lèvre, est-ce une bouche humaine ?
Est-ce un baiser vivant ?
O prodige ! A ma droite, à ma gauche, personne.
Mes os craquent d'horreur, toute ma chair frissonne,
Comme un tremble au grand vent.

LE VER.

Ce baiser c'est le mien, je suis le ver de terre ;
Je viens pour accomplir le solennel mystère.
J'entre en possession.
Me voilà ton époux, je te serai fidèle.
Le hibou tout joyeux, fouettant l'air de son aile,
Chante notre union.

Le temps où le doux Gérard de Nerval lui-même écrivait ?

La société n'est qu'un marais fétide,
Dont le fond, sans nul doute, est seul pur et limpide,
Mais où ce qui se voit de plus sale, de plus
Vénéneux et puant, vient toujours par-dessus !

Et c'est une pitié ! c'est un vrai fouillis d'herbes
Jaunes, de roseaux secs épanouis en gerbes,
Troncs pourris, champignons fendus et verdissants,
Arbustes épineux croisés dans tous les sens ;
Fange verdâtre, immense et grouillante d'insectes,
De crapauds et de vers, qui de rides infectes
Le sillonnent, le tout parsemé d'animaux
Noyés, et dont le ventre apparaît noir et gros.

Le temps où Petrus Borel le lycanthrope publiait son roman de *Champavert*, ses *Rhapsodies*, la pièce appelée *Désespoir ?*

Comme une louve ayant fait chasse vaine,
Grinçant les dents, s'en va par le chemin,
Je vais, hagard, tout chargé de ma peine,
Seul avec moi, nulle main dans ma main...
Mes pistolets sont là. Déjouons le hasard [1] !

Eh bien, Louis Boulanger donna très-exactement la formule pittoresque des conceptions étranges, des hallucinations et des visions de ces poëtes. Voyez la grande lithographie des *Fantômes*. Des spectres aux ailes de chauve-souris soulèvent la dalle immense d'une tombe ; l'un d'eux, accroupi sur le bord de la fosse béante, fait la toilette d'une morte, « passe les doigts noueux de sa main de squelette sous ses cheveux longs et flottants ». Sur les plis de terrain courts et sinistres, ici cause un trio de sorcières, là voltige une ronde d'ombres

1. Il faut lire sur ce temps le curieux volume publié dans la *Bibliothèque originale*, par M. Jules Claretie : *Petrus Borel le lycanthrope*, sa vie, ses écrits, sa correspondance, poésies et documents inédits. C'est un tableau très-fidèle, très-vivant, très-spirituel des mœurs d'une époque déjà oubliée. J'y ai retrouvé ces vers de Gérard et de Petrus Borel.

décharnées ; dans le ciel, de monstrueuses figures chevauchent sur des montures ailées, d'un dessin fantastique. On voit une cathédrale à l'horizon, puis le disque de la lune coupé par la moitié.

La petite lithographie qui porte le même titre représente la chambre de la morte.

> ... Et des bras d'une mère égarée,
> La mort aux froides mains la prit toute parée
> Pour l'endormir dans le cercueil.

Je n'insiste pas en ce moment sur les qualités pittoresques de ces compositions ; je reviendrai très-spécialement sur le talent proprement dit du peintre ou du dessinateur, j'énumère seulement les œuvres conçues dans cet esprit d'interprétation des œuvres littéraires.

Tel est encore *le Dernier Jour d'un Condamné*. Le misérable est acculé au mur du cachot ; ses cheveux se sont dressés d'horreur à la vue des spectres des criminels qui ont occupé la même cellule. Ce sont trois décapités qui portent leur tête d'une main et tendent vers lui leur autre poing fermé. C'est horrible. Voici maintenant des scènes de *Faust* : la Mort de Valentin, Marguerite au cimetière, une Chasse infernale, Ugolin et ses enfants; la dernière scène d'*Othello*, le roi Lear errant sous l'orage à travers la campagne, Dante aux enfers, le Feu du ciel, etc., etc. Toutes les légendes cruelles passent tour à tour sous nos yeux. Il n'est pas jus-

qu'aux légendes biographiques que l'artiste n'exploite, celle qui courait autrefois par exemple sur l'origine du talent de Paganini. On racontait qu'après avoir tué une maîtresse infidèle, Paganini avait passé de nombreuses années en prison et que dans ces loisirs forcés il avait acquis son incomparable talent de violoniste. Boulanger a fait une lithographie représentant effectivement *Paganini en prison*. Mais ses deux pièces capitales dans cet ordre d'idées sont *la Ronde du Sabbat* et *la Saint-Barthélemy*.

La ronde déroule ses anneaux sous la vaste nef d'une cathédrale gothique dont les hauts piliers couronnés d'ogives montent à perte de vue. Au centre le bouc immonde, mitré, portant la crosse, revêtu de la chape épiscopale, préside à l'immense vertige qui défile et rampe sous sa griffe comme les feuilles mortes sous un vent de tempête. Cette avalanche de formes humaines jeunes et charmantes ou vieilles et flétries, ce monceau de formes démoniaques ou bestiales, grimaçantes, crispées, nouées, tendues, allongées, enlacées dans un monstrueux enchevêtrement de reptiles, descend du haut des voûtes, tournoie autour des piliers, rase le sol comme une flamme, frise les stalles du chœur, toutes occupées par des moines armés de torches et enfoncés dans leur capuce noir, s'égare dans le dédale des nefs retentissantes, s'accroche

aux sculptures, monte, remonte encore, ressort vers les voûtes et va se perdre dans l'infini.

On croirait voir l'enfer tourner dans les ténèbres,
Son zodiaque affreux, plein de signes funèbres.
Tous volent, dans le cercle emportés à la fois.
Satan règle du pied les éclats de leurs voix,
Et leurs pas ébranlant les arches colossales
Troublent les morts couchés sous le pavé des dalles.

VICTOR HUGO. — *Odes et Ballades.*

Delacroix parlant de *la Ronde du Sabbat* a dit : « Boulanger avait dans la tête plus de vers que de serpents. » Le mot est spirituel, mais peu justifié.

Je ne sais si *la Saint-Barthélemy* n'est pas plus effroyable encore. Au loin, dans la nuit, dans le ciel sombre, des reflets d'incendie et les silhouettes de Saint-Germain-l'Auxerrois, de Saint-Jacques-la-Boucherie éclairées des mêmes lueurs. Au second plan, le Louvre et le balcon légendaire : là, le jeune roi Charles IX, l'arquebuse en main ; près de lui ses gentilshommes en armes, et la vieille reine Catherine assise, immobile, impassible dans un vaste fauteuil. Au pied du balcon, la tuerie. Sous le rouge et fumeux éclat des torches de résine, les casques, les épées et les dagues se renvoient et croisent leurs éclairs. Les cadavres d'hommes, de femmes et d'enfants dépouillés de leurs vêtements, surpris dans le sommeil, s'entassent, ouvrant de larges plaies béantes et ruisselantes. Les lames plongent dans le tiède abri des poitrines humaines, en ressortent aussitôt, frappent à coup sûr, ne ren-

contrant jamais le vide. On se prend aux cheveux, à la gorge, on se bat des ongles et des dents ; les dents se brisent au choc des pommeaux d'épée, les ongles se retournent aux aspérités des murailles que les derniers survivants tentent vainement d'escalader en criant grâce. Au premier plan, les cadavres commencent à descendre, raidis et noyés, le cours rougi de la Seine. Dominant la mêlée, un chef catholique, la croix d'une main, l'épée de l'autre, dirige le massacre du haut de son cheval dont le rude sabot s'enfonce indifféremment dans le sol délayé ou dans les chairs meurtries des victimes.

La Ronde du Sabbat et *la Saint-Barthélemy* sont deux belles pages qui suffiraient à sauver de l'oubli le nom de Louis Boulanger. La conception en est grande et puissante ; la main qui l'a rendue était singulièrement habile et çà et là vraiment savante.

L'artiste ne s'est pas immobilisé dans ces funèbres imaginations. On se lassa vite des conceptions constamment cruelles que les jeunes affiliés du Romantisme outraient à plaisir pour effarer le « bourgeois », le « Philistin ». On revint à de plus douces légendes, on chercha l'émotion sentimentale. Ingres donna *Françoise de Rimini*, Ary Scheffer *Paolo et Francesca*; Boulanger fit en ce sens un très-grand et très-sincère effort. Abdiquant ses

turbulences de mouvement, ses violences de couleur, il conçut et réalisa une composition considérable dont la noblesse et la sérénité autant que la facture contrastent singulièrement avec ce que nous avons vu de son œuvre jusqu'à présent. Cette peinture parut au Salon de 1836; c'était *le Triomphe de Pétrarque.*

Le Triomphe de Pétrarque fut et reste une œuvre importante par l'étendue de ses dimensions (8 mètres de longueur environ); elle est plus importante encore par l'élévation de tendances qu'elle révèle, par l'aspiration, par l'effort vers un art plus grand, plus dégagé de l'accessoire, que ne l'étaient les précédents ouvrages de Louis Boulanger. Gustave Planche y voit une « poétique et splendide apothéose du génie » ; il exprimait en ces termes le sentiment commun de ceux qui font l'opinion publique, celle des lettrés, des artistes, des critiques, des poëtes. Exposé au Salon de 1836, *le Triomphe de Pétrarque* n'a plus, depuis, reparu à aucune exposition publique ou privée. Il avait été exécuté pour décorer une galerie de l'hôtel du marquis de Custine, situé rue de La Rochefoucauld ; il y occupait le fond, disposé en hémicycle, de cette galerie qui, dans sa distribution, tenait également d'un salon, d'une serre et d'un atelier. Le jour où le marquis de Custine ouvrit cette partie de son hôtel enrichie de sa nouvelle décoration fut un jour de fête ; il

reçut, à cette occasion, toute la jeunesse romantique. Chopin y fit entendre dans la demi-obscurité des lampes baissées une de ses œuvres les plus parfaites, un de ses beaux *Nocturnes* si purs de forme et d'une mélancolie si pénétrante. Théophile Gautier y dit ses *Tercets* dédiés à Louis Boulanger, commentaire poétique du *Triomphe de Pétrarque*, de l'œuvre même qui les avait inspirés :

Il faisait nuit dans moi, nuit sans lune, nuit sombre...

Qu'est devenue cette peinture que les contemporains placent au premier rang parmi les ouvrages de l'artiste ? Depuis la mort du marquis de Custine, elle a passé en plusieurs mains, et je n'ai pu suivre ses traces, je n'ai pu la revoir. Heureusement, un ancien ami de Boulanger, que j'ai déjà eu l'occasion de nommer et que mon très-cher maître, Théophile Gautier, me fit rencontrer chez lui, M. Robelin, en a conservé le carton ; et il nous reste la description admirable qu'en a laissée le poëte.

Beau cygne italien, roi des amours fidèles,
Poëte aux rimes d'or, dont le chant triste et doux
Semble un roucoulement de blanches tourterelles ;

Figure à l'air pensif et toujours à genoux,
Les mains jointes devant ton idole muette,
Te voilà donc vivante et revenue à nous !

Je te reconnais bien ; oui, c'est bien toi, poëte ;
Le camail écarlate encadre ton front pur
Et marque austèrement l'ovale de ta tête.

Tes yeux semblent chercher dans le fluide azur
Les yeux clairs et luisants de ta maîtresse blonde,
Pour en faire un soleil qui rende l'autre obscur....

Je voudrais citer entièrement cette belle pièce de vers où, de strophe en strophe, se déploie toute la pompe du Triomphe :

Sous le laurier mystique et le divin rayon,
Tu t'avances traîné par l'éclatant quadrige,
Entre la Rêverie et l'Inspiration...

Le chœur des Muses et les Grâces aux bras enlacés accompagnent le divin poëte ; les vierges ouvrant la marche « font de leurs doigts de lis pleuvoir les violettes », les cardinaux se mêlent au cortège :

Rien n'y manque... seigneurs blasonnés et superbes,
Prêtres, marchands, soldats, professeurs, écoliers,
Les vieillards tout chenus, et les pages imberbes,

De beaux jeunes garçons et de blonds écuyers
Soufflent allègrement aux bouches des trompettes,
Et suspendent leurs bras aux crins blancs des coursiers.

D'après le carton précieux qui nous a été montré, on ne peut apprécier, admirer que l'élégance du dessin et la belle ordonnance de la composition conçue dans l'esprit des *Triomphes* du Titien, mais avec une recherche de rajeunissement et une naïveté bien personnelles à l'artiste. D'excellents juges — MM. Arsène Houssaye, Frédéric Villot, Paul Huet, Robelin — m'ont affirmé, d'autre part, les saines et fortes qualités de l'exécution définitive.

A la suite de ce Salon de 1836 où figurait *le Triomphe de Pétrarque*, Louis Boulanger fut chargé de peindre pour le musée de Versailles la frise qui

couronne la salle des États généraux. Cette frise, une des très-bonnes peintures du musée, représente la *Procession* des députés des trois ordres qui eut lieu à Versailles le 4 mai 1789.

En 1840, il exposait un tableau qui est au musée de Toulouse aujourd'hui, *Trois Amours poétiques* : Dante et Béatrix, Pétrarque et Laure, l'Arioste et Orsolina. A n'en juger que par une lithographie conservée au département des Estampes, la composition ne manquerait ni d'élégance ni de distinction; mais elle m'a paru d'une sobriété bien raffinée, touchant presque à l'indigence; je n'y ai point retrouvé la naïveté très-réelle de certaines figures du *Triomphe*.

Dans le même ordre de sujets mystiques, je dois rappeler un *Cantique de Judith* exposé en 1835 ; il y a dans l'attitude des personnages, dans le mouvement des draperies de vagues réminiscences de Le Sueur ; mais la figure principale, coiffée du turban, rappelle un peu trop, non sans que ce rapprochement amène un léger sourire, *Corinne au cap Mysène*, ce portrait célèbre de madame de Staël par Gérard. A ce propos, nous devons signaler une des faiblesses de Boulanger : ses femmes sont presque toujours coiffées à la dernière mode de 1835 ; il ne réussit point, il est probable qu'il ne chercha même pas à donner aux masses de cheveux — cette beauté spéciale de la femme — une disposition plus

générale, plus en dehors du temps et qui ne datât pas. Cette erreur ne lui est pas étroitement personnelle, il la partage avec toute l'école romantique, Delacroix excepté.

Louis Boulanger exécuta aussi un certain nombre de tableaux religieux et de tableaux d'histoire [1]. Les quelques lithographies de ces ouvrages qu'il m'a été possible de rencontrer n'en laissent pas une impression très-favorable. Son intelligence fort vive des beautés si diverses formulées par les différentes écoles a pu le porter un instant vers l'école romaine ; mais sa culture le mettait alors en contradiction formelle avec ses instincts qui l'entraînaient, au contraire, vers les maîtres mouvementés et coloristes. C'est auprès de ces derniers et près d'eux seulement qu'il trouvait des indications de facture en harmonie avec son propre tempérament ; c'est dans les chroniques et dans les poëtes seulement qu'il puisait une réelle activité d'inspiration.

A notre histoire nationale, il n'emprunta que deux motifs, deux motifs tragiques : *l'Assassinat de Louis d'Orléans par le duc de Bourgogne*, commandé par le ministère des travaux publics après le succès du *Mazeppa*, et *la Mort de Bailly* le 12

1. On trouvera l'énumération la plus complète qui ait été donnée des œuvres de Louis Boulanger, à ce nom dans le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle,* par M. Pierre Larousse.

novembre 1793. Ce dernier tableau appartient au musée de Compiègne. Il fut fait sous l'impression de la révolution de 1830, au moment de *la Liberté* d'Eugène Delacroix et des *Iambes* de Barbier. C'est une œuvre brutale, violente, mais bien entendue comme couleur, composition et mouvement; elle accuse en outre une âpre recherche de la réalité ; le peintre a très-habilement calculé le contraste d'effet entre la pâle et noble figure de Bailly et les têtes ignobles des bourreaux. Cependant le tableau fut refusé au Salon de 1831 par le jury académique. Ce refus donna lieu aux colères les plus violentes et (à distance) les plus comiques. Petrus Borel vengea l'artiste par une satire farouche contre ceux qui avaient « fait le coup [1] ».

Le *Bailly* marchant au supplice, le *Mazeppa* et *le Triomphe de Pétrarque* sont les trois peintures capitales de Louis Boulanger. Peut-être faudrait-il en ajouter une quatrième dont je ne puis parler, n'en ayant point gardé souvenir : *Saint Jérôme et les Romains fugitifs*, le seul tableau important que l'artiste ait envoyé à l'Exposition universelle de 1855.

Au second rang devraient venir tous ses tableaux de genre inspirés des poésies romantiques ou conçus à la lecture des vieux poëtes et des conteurs : Virgile, Dante, Le Tasse, l'Arioste, Shakspeare,

1. Voir le *Petrus Borel* de M. Jules Claretie.

Cervantes, Le Sage, La Fontaine, Walter Scott...

Il a laissé en outre un grand nombre de peintures décoratives : des panneaux à la bibliothèque du Luxembourg et dans le cabinet de l'Empereur au palais de Saint-Cloud détruit aujourd'hui ; une salle à manger chez madame Mahler, sœur de l'orfèvre-artiste Froment-Meurice ; *les Quatre Saisons* et un plafond chez un de ses amis d'enfance, M. Bias, rue de Bondy, l'ancien propriétaire des jeux d'Aix en Savoie. Cette décoration est placée aujourd'hui dans une habitation construite sur les ruines du château de Colbert, marquis de Seignelay, aux environs d'Auxerre [1].

Une série d'aquarelles sur le théâtre romantique, une belle suite de lithographies, quelques vignettes, une quantité de portraits restés célèbres complètent l'œuvre de Louis Boulanger. Parmi ces portraits, je citerai notamment ceux de Victor Hugo [2], de Léopoldine Hugo, de Balzac (le Balzac en froc blanc), de Dumas père (en costume de Circassien), de Dumas fils, enfant, d'Auguste Maquet qui signait alors

1. M. J. Lobet, rédacteur du journal *l'Yonne*, a dit des *Saisons* : « Ce sont quatre grandes toiles magistralement brossées, avec des groupes rustiques bien mouvementés, des têtes, des morceaux parfaitement réussis. » Le plafond représente les habitants de l'Olympe « mais dans des allures familières ». Cette peinture est « très-sobre de ton et de mouvement ».

2. Cette année même (octobre 1879) un beau crayon du portrait de Victor Hugo a été exposé dans la salle des dépêches du journal *la France*, rue Montmartre.

Mac-Keat, de Belloc, de Jobert de Lamballe, de Fontanay, du baron de Billing, de la baronne d'Halphen, enfin un portrait de prêtre, peint d'après nature, et qui passa jadis pour un pastiche des maîtres espagnols.

Au nombre des vignettes, l'une des plus curieuses est celle qui sert de frontispice à la première édition (1845) de *la Comédie de la Mort*, de Théophile Gautier. Elle représente *le Poëte interrogeant le Sphinx*.

Le jeune maître se reconnaît à son profil, à ses longs cheveux flottants sur le collet de velours d'un ample manteau qui l'enveloppe tout entier. Près de lui se tient *la Mort*, chantée, aimée, glorifiée, embellie par le poëte ; une couronne de violettes pose sur son front pâle et sur sa longue chevelure éparse. Un fond de roches aiguës et çà et là des débris humains, complétant la sombre indication, indiquent le thème funèbre de cette *comédie*, de cette superbe *danse macabre*.

J'ajouterai, pour compléter cette énumération des travaux de Boulanger, qu'il dessina des cartons de vitraux pour la cathédrale de Besançon sur la demande de M. Robelin, chargé de la restauration de cette église ; dans les mêmes circonstances, lui et A. Devéria modelèrent quatre statues qui décorent le chœur ; celle de *la Foi* est de Boulanger.

Bien qu'il ait toujours marqué tout ce qu'il a fait

à l'empreinte de sa personnalité, Louis Boulanger a cependant beaucoup emprunté dans son art à ses devanciers et à ses contemporains. Son œuvre est plein de réminiscences du Giorgione, du Titien, du Guide, de Le Sueur, de Ribeira, de Raphaël, de Rubens, de Goya, de Géricault, de Delacroix, de Bonington, de Lawrence, des Devéria, etc. Avec une rapidité d'émotion singulière mais bien réelle et vraiment de bonne foi, sous l'empire de ses admirations successives, il passe tour à tour des Flamands aux Vénitiens, aux Espagnols, aux maîtres de l'école romaine et aux maîtres anglais et français. Cette faculté d'assimilation chez Boulanger était prodigieuse. Il reprenait sans en avoir conscience les procédés, les formes mêmes qui l'avaient séduit chez les autres. Malgré son apport personnel en chacun de ses ouvrages, en dépit de la richesse d'imagination, de la culture d'intelligence, du sentiment d'art profond que ces ouvrages affirment d'une manière éclatante, Boulanger n'est point complétement original; par cette raison il n'a pu devenir lui-même un maître. Nature de disciple, il avait pourtant trop d'indépendance ou de mobilité d'humeur en son art pour abdiquer son individualité au profit d'une individualité unique et plus haute. Quelqu'un qui l'a bien connu me disait ce mot qui le peint très-nettement et très-finement : « C'est un Jules Romain sans Raphaël ! »

Il serait injuste de faire porter exclusivement sur Boulanger la responsabilité d'une manière d'être dans laquelle les circonstances furent pour beaucoup. David et ses élèves avaient laissé de parti pris se perdre dans l'école, toute science, toute technique de l'art. On ne savait plus peindre. Pour n'indiquer que ce point de vue, la réaction romantique en peinture s'efforça de retrouver dans l'étude des maîtres de toutes les écoles les procédés dédaignés, désappris, absolument perdus. Nos poëtes cherchaient de même à remettre en honneur les vieux rhythmes français. Boulanger fut servi (à l'excès) dans cette recherche par la rapidité extraordinaire avec laquelle il saisissait et s'assimilait la facture de toute œuvre qui le frappait. Il arriva à voir la forme et la couleur autant par les yeux des maîtres que par ses propres yeux. De telles victimes sont nécessaires sans doute au mouvement et au progrès de l'art. Louis Boulanger, — jugé d'une façon absolue, — occupera sa place au second rang dans l'histoire de notre école française, parce qu'il représente en peinture — comme le statuaire Auguste Préault en sculpture — l'expression la plus exacte et la plus complète des aspirations esthétiques et des idées littéraires de son temps.

AUGUSTE PRÉAULT

Préault naquit à Paris le 8 octobre 1809. Malgré ses prénoms : Antoine, Augustin, il signa toujours *Auguste Préault*. Fils d'artisan, disent ses biographes, il suivit les cours du collège Charlemagne jusqu'à seize ans, puis entra chez un sculpteur d'ornements. Aux heures de liberté il allait dessiner chez Suisse, célèbre modèle qui tenait une académie où passa toute la jeunesse de ce temps. Il y rencontra Jeanron qui le fit admettre dans l'atelier de David (d'Angers).

A la fin du siècle dernier, l'illustre peintre Louis David avait engendré une nombreuse école d'artistes qui engendra le pédantisme, qui engendra la morne statuaire dont les moellons massifs et lourdement corrects pèsent d'un poids si écrasant dans l'histoire de l'art aux soixante premières années de ce siècle. Malgré la science incontestable mais incontestablement glaciale des sculpteurs d'alors, notre art statuaire y aurait péri, saisi par ce froid polaire, si de temps à autre quelque œuvre de vie, *le Départ*

de Rude, un médaillon de David (d'Angers), une fantaisie sensuelle de Clésinger, une anatomie de Barye, une brutalité de Préault, n'était venue prouver que la pierre, le marbre, le bronze, peuvent cependant s'échauffer, s'assouplir et se tordre au feu d'une puissante inspiration. Parmi les statuaires, ceux qui étaient mieux que des praticiens, ceux qui étaient des artistes protestaient par leurs œuvres contre les doctrines byzantines de l'art de musée, solennel, ennuyeux, sans charme, sans intelligence, sans vie, sans emploi, insociable en un mot, bon tout au plus à figurer dans les niches d'une école de dessin, comme une parafe de Brard et Saint-Omer dans le cadre sous verre d'un professeur de calligraphie. Ils ont ranimé le foyer éteint de l'art vivant.

C'est à ce foyer sauvé par eux que se sont allumées les belles flammes de notre jeune école de sculpture. Sans qu'elle l'avoue, peut-être même sans qu'elle en ait conscience, c'est bien de là pourtant qu'elle est partie pour triompher des rigidités de la matière, pour y mettre la grandeur, la force, la sérénité, la grâce, l'élégance, la passion, la beauté, le symbole selon le lieu, toutes ces formes hautes de la vie, mais par-dessus tout la vie elle-même. Un des plus ardents, un des plus convaincus, un de ceux qui par ses œuvres même imparfaites, et par la parole, et aussi par la plume ont le mieux con-

couru à ce glorieux mouvement, est l'artiste dont le nom figure en tête de ces lignes : Auguste Préault. Il y allait de si bon cœur à cette œuvre de renaissance et y portait la torche avec une telle fougue ! Il eût plutôt brûlé l'autel que de n'y point déposer le brandon sacré.

Pauvre Préault !

« Les feux de l'aurore ne sont pas si doux que les premiers regards de la gloire. » Pourquoi cette touchante pensée de Vauvenargues s'imposa-t-elle à ma mémoire au moment où j'appris, dans la journée du 11 janvier 1879, que ce vaillant avait succombé ? Sa fin était prévue, annoncée depuis plusieurs semaines ; mais à la tristesse de ce deuil il s'ajoute une amertume particulière. En effet, l'artiste tout à l'heure septuagénaire aura quitté ce monde sans que sa main ait cueilli le rameau de laurier pour lequel jusqu'au dernier jour, sans un instant de défaillance, il avait combattu. Il ne connut point les douceurs de l'aurore ni les rayonnements du midi, non plus que les pourpres du couchant. Il est mort dans les premières glaces de l'âge comme dans les glaces de la saison, sans soleil, je veux dire sans gloire. Le destin a de ces ironies.

Ce n'est pas que Préault ne fût très-connu et même célèbre. « Tout Paris » saluait Préault. Tous nous nous faisions une fête d'arrêter ce petit homme

trapu, aux épaules arrondies, au buste fort, mal assis sur des jambes courtes et grêles, quand nous le rencontrions circulant d'un pas leste par la ville, cinglant l'air de sa canne légère, de bois commun, ou bien arpentant au bras d'un ami le foyer de nos théâtres, de préférence celui du Théâtre-Français. On le laissait causer, — si volontiers il s'y prêtait ! — en ne lui donnant de réplique que tout juste le nécessaire pour servir de tremplin à son vif esprit.

De l'esprit, il en eut. Il en eut trop. Comme des étincelles d'une batterie électrique, l'esprit s'échappait en crépitations incessantes de tous les points de cette physionomie si intelligemment laide, de ce vaste front toujours fumant, ébouriffé de mèches devenues rares, de cette face convulsée, bizarrement modelée, comme par lui-même ; de ces yeux au rapide regard, tour à tour méfiants, interrogeants, riants, colères, mal d'ensemble, divergents, inégaux, clignotants, aux coques saillantes, montrant de grandes parties blanches de sclérotique avec des arborescences veineuses injectées par le sang ; de ce nez socratique, de ces lèvres larges, épaisses, tordues, où courait une moustache rude et courte ; de cette voix éraillée, de cette bouche aux lourdes mâchoires, grandement ouverte pour le rire d'Aristophane et de Rabelais, solidement endentée, lançant aussi, comme un coup de dent, le trait

aux arêtes barbelées, le mot longuement aiguisé qui, en effet, mordait.

Car cet artiste qui fut un grand artiste, qui avoisina le génie, faisait ce qu'on appelle des *mots*. Ils étaient souvent cruels. Aigri, il y excellait et ne résistait pas au plaisir vengeur de les jeter à tout venant, sachant bien qu'ils finiraient par arriver à leur destination. Par le fait ils couraient les ateliers, se colportaient dans les cercles, passaient les ponts, se redisaient sur le boulevard et finalement étaient recueillis et imprimés au *Figaro* quand ils n'y étaient pas venus de première main. A ses mots Préault dut la plus grande part, mais non la meilleure de son renom. La presse accorda plus souvent sa publicité à la verve caustique, aux railleries à l'emporte-pièce de l'homme d'esprit, qu'à la fougue étrange, à la généreuse passion, à l'idéalité puissante du statuaire. Elle attirait, flattait, vantait l'artiste, non pour son art, mais parce qu'il y avait en cet artiste un gamin de Paris gouailleur et blagueur.

Était-elle bien certaine que vraiment il fût de grande race parmi ceux qui pétrissent le marbre et le bronze ? Je ne le pense pas. Sur ce point elle consentait à nous croire, nous autres critiques spéciaux, mais sur parole et sans y aller voir. Y allait-elle, par hasard : elle en revenait troublée plutôt que persuadée. Sans doute, à la surface, elle

lui rendait de grands hommages, lui donnait sans compter de « l'homme de génie », mais sans conviction, par convention d'urbanité, comme on donne en voyage, sans vérifier les titres, la particule à qui s'en pare. L'amour-propre de l'artiste constamment en saigna, comme des défiances de l'administration, comme de l'antipathie des ateliers académiques. Ici et là, Préault fut méconnu de bonne foi, —son art libre n'y pouvait plaire, — mais aussi parce qu'on y était en garde contre ses jovialités retentissantes, parce qu'on y conservait à la peau et plus avant encore, en pleine chair, la cuisante sensation de ses sarcasmes.

Eh bien, il faut le dire, l'agression de la parole chez Préault, sa façon brève, rapide, incisive de juger, définir, condamner une œuvre ou un homme était une revanche, quand ce n'était pas un moyen de défense préventive contre la critique des ateliers adverses. A la parade, à la riposte, il avait la main vive et rude ; mais je ne crois pas qu'il ait jamais porté le premier coup. Doué des plus généreuses qualités du cœur, il fut en ses amitiés d'une constance inébranlable, je ne sais point d'heure qui ne l'eût trouvé prêt et hardi à les soutenir. Nerveux comme une femme, sensible, impressionnable, ce satirique n'était nullement un sceptique. Nous l'avons toujours vu reconnaissant des moindres marques de sympathie, prompt à l'enthousiasme et

le montrant, à l'émotion aussi et s'en défendant, mais s'en défendant mal. Quand Paul Huet, qui fut de ses amis les plus chers, mourut presque subitement, Préault fut affecté à ce point qu'il demeura de longues semaines sans revoir la famille. Il ne pouvait prendre sur lui de retourner dans le milieu où s'étaient écoulées tant d'heures d'intimité intellectuelle. Trois mois passèrent ainsi. Fortuitement alors, en pleine rue, rencontrant le fils de son vieil ami, de ce compagnon des luttes romantiques, il fondit en larmes, étreignit le jeune homme entre ses bras et reprit dès ce moment avec assiduité le chemin du foyer en deuil. Il avait la pudeur de ses meilleurs sentiments. Mais certes elle était d'une tendresse exquise, l'âme de l'homme dont la dernière parole, à soixante-dix ans, fut : « Je vais donc revoir *papa !* »

La grande passion de sa vie fut l'art, passion ouvertement avouée, celle-là ; il n'y mit point de voile, tant s'en faut ; trop souvent même nous la fit voir en négligé, ce qui est toujours une imprudence. En dépit de ses lacunes, peut-être même en raison de ses lacunes, le talent de Préault restera la plus fidèle expression de la statuaire romantique.

Comment Préault entra-t-il dans le Romantisme ? Par un mot, son premier, qui fit fortune au courant de la mémorable bataille d'*Hernani*. « A la guillo-

tine, les genoux! » cria-t-il aux classiques qui sifflaient[1]. Le cri, j'en conviens, manquait d'aménité; mais il était dans le ton de cette soirée où chacune des rimes d'or du poëte en s'envolant dans la salle s'y heurtait à de séniles malveillances. Et puis on avait vingt ans. C'est l'âge des belles haines, féroces mais désintéressées, allumées par la seule ivresse de l'art et de la poésie. Peut-être Préault tenait-il des mains de Théophile Gautier, son aîné d'un an, son condisciple au collège Charlemagne, le fameux carré de papier rouge signé *Hierro* qui lui ouvrit la porte du Théâtre-Français en ce jour illustre. C'était le Sésame de cette caverne où les quarante académiciens, — ils étaient quarante comme dans le conte de Schéhérazade, — se proposaient d'égorger sur place l'art vivant, fougueux, violent, passionné, tragique et bouffon, par-dessus tout lyrique, fait d'idéal et de sincérité.

La jeunesse d'*Hernani* était vraiment jeune. Poëtes, dramaturges, peintres, sculpteurs, les architectes eux-mêmes, d'un égal mouvement, montaient à l'assaut des bastilles académiques. « Tous les cerveaux bouillaient, a dit l'un d'eux, tous les cœurs palpitaient d'ambitions démesurées... Jamais telle soif de gloire ne brûla les lèvres humaines. » Admirable élan! Mais quel petit nombre d'élus par-

1. « L'orchestre et le balcon étaient pavés de crânes classiques et académiques. » THÉOPHILE GAUTIER.

mi tant d'appelés, que d'avortements, que de fruits secs, que de ratés! Parmi ces comètes chevelues qui menaçaient d'incendier le ciel de l'art, que d'astres éteints obscurément dans les nécropoles des musées de province aux cours silencieuses, ouatées de mousses humides! Dans leurs froides retraites pourtant ces hommes conservaient, comme une lumière intérieure, le souvenir rayonnant de leur jeunesse. Réveillait-on devant eux l'écho des vieilles légendes, leur paupière se relevait, il passait dans leur regard une étincelle des ardeurs anciennes.

D'autre trempe, Préault n'eut point de ces renoncements. Tempérament de combat, une fois qu'il eut pris possession de son terrain il ne le quitta plus. C'était celui de la lutte à outrance contre l'immobilité des conventions classiques, des poncifs académiques, contre les banalités de la forme, contre les surmoulages d'attitudes et de types épuisés. L'ambition était généreuse autant que légitime. L'art français ne pouvait se morfondre plus longtemps dans ces gaînes de glace où l'avaient enfermé un Cartelier, un Cortot. Il fallait rompre les entraves. C'est ce que faisaient Victor Hugo, Eugène Delacroix ailleurs. Mais entre tous les arts la statuaire est celui qui se prête le moins au désordre de l'improvisation, à la violence, à l'exubérance des conceptions hâtives. Il exige de longues prépa-

rations professionnelles. Et précisément Préault, chez qui cette éducation première fut incomplète, débuta par des œuvres de désordre, de violence et d'exubérance. Au Salon de 1833, il envoie ses premières esquisses : *la Misère,* groupe demi-nature en terre cuite; *Gilbert mourant*, bas-relief en plâtre ; *la Famine,* grand bas-relief en plâtre; un buste, quelques médailles de bronze. Préault dès lors était classé et désormais signalé à l'attention hostile du jury qui, en 1834, repoussait son groupe des *Parias,* la tête de *Maure,* deux médailles colossales d'empereurs romains (dont l'une, le *Vitellius*, parut en bronze, trente ans plus tard, au Salon de 1864), et n'admit le fragment de *la Tuerie* qu'afin de « punir l'auteur » et à titre d' « exemple effrayant pour la jeunesse ».

Du premier Salon de Préault il ne reste rien qu'une nomenclature. Le matériel de la statuaire est si encombrant que toute sculpture qui ne trouve pas aussitôt sa destination dans le marbre ou le bronze est fatalement, à court délai, condamnée à être brisée et menée aux carrières. Bon nombre des plus importantes conceptions de Préault eurent cette triste fortune. Outre celles que nous avons citées nommons pour mémoire trois statues colossales : *Charlemagne* (1836), *Carthage* (1838), *Hécube* (1835 et 1863), plusieurs grands bas-reliefs, entre autres une *Adoration des Mages.* Du Salon

de 1834 au moins avait-il conservé ce fameux bas-relief de *la Tuerie* qui, fondu en bronze il y a quelques années, fut acheté par l'État et donné au musée de Chartres.

Femmes échevelées, violées, pâmées, haletantes, mourantes ou mortes, se débattant sous l'étreinte lubrique d'un nègre au hideux rictus, serrant contre leur mamelle tarie l'enfant ramassé cadavre dans la mêlée, se jetant féroces à la face du vainqueur ; guerriers aux formes athlétiques qu'on étrangle, qui se renversent dans un cri sauvage d'agonie, bouchant de leur paume raidie d'effroyables blessures, découvrant de larges et béantes plaies, des entailles profondes, énormes, aux lèvres en bourrelet; et dans le fond, la tête d'un chevalier grave et sévère sous le heaume, visière levée, ordonnant impassible cet égorgement ; — une confusion de membres et de masques humains qu'on ne rattache point l'un à l'autre sans quelque effort, corps tordus par la douleur ou la fureur, bouches hurlant d'angoisse ou de haine, petites mains et mains noueuses qui toutes se crispent, saisissent, s'accrochent comme des griffes, se cramponnent à la gorge et à la barbe des hommes ou bien au sein des femmes, à leurs longues chevelures qui se mêlent et ruissellent à grands flots sur les chairs pantelantes : c'est *la Tuerie*.

Un profil : les yeux petits, soupçonneux et fixes

s'enfoncent profondément sous l'arcade sourcilière d'où s'échappe un regard aigu et froid comme une lame de stylet ; les joues pleines et fermes descendent à plis puissants vers le triple menton épais, lourd, débordant de graisse, tombant comme un fanon sur le col monstrueux, musclé comme un cou de taureau ; le nez est fin, audacieusement recourbé en bec d'aigle, la bouche dédaigneuse, aux plissures minces, aux commissures fléchissantes ; le menton creusé, séparé en deux parties par un sillon profond, se projette en avant, dur, insolent. Sur le front vaste et haut se rejoignent les feuilles extrêmes d'un immense laurier. Tout ici, sauf le front, est de la bête. La ruse et les appétits des carnassiers s'y manifestent avec une énergie sans pareille, incarnés dans l'homme et par là s'ajoutant à tous les instincts malfaisants de l'humanité. C'est le *Vitellius*.

A côté de partis pris violents, comme cet amoncellement d'éponges sèches qui couronne la tête en guise de chevelure, il y a dans cette superbe médaille des qualités d'exécution tout à fait supérieures : les plis de la peau, la mollesse des chairs, la lymphe et les graisses, la fluidité du sang, la fermeté des muscles, la face pesante, modelée, fouillée avec passion, qui palpite et tressaille, vit et résiste sous le doigt. Ce ne sont point là seulement des qualités techniques, des tours de main

de praticien qui s'acquièrent dans les ateliers. Elles supposent un sentiment esthétique très-haut. Une vision exceptionnelle des choses peut seule les traduire avec cette force, avec cette puissante netteté qui s'empare de l'esprit et y demeure comme frappée à fleur de coin, à jamais préservée de l'oubli.

On retrouvera le groupe des *Parias* lithographié dans *le Musée* d'Alexandre D*** : un homme assis sur la terre nue tenant embrassée sur ses genoux une jeune mère qui allaite son enfant. Le croquis manque de précision, c'est le seul souvenir qui subsiste de cette œuvre de Préault. Il est d'autant plus intéressant de le signaler, que Préault m'a souvent dit avoir collaboré à la rédaction du *Musée*. On sait que cette publication est tout entière consacrée au compte rendu du Salon de 1834. C'est là que les curieux des choses de cette époque doivent aller chercher les professions de foi de l'art romantique. Alexandre D*** n'est autre que Alexandre Decamps, le frère du peintre. Le dessin du titre est charmant. Composé par Célestin Nanteuil, il est à lui seul une déclaration de principes. Dans une architecture composite où les styles se mêlent de façon fantaisiste, où fleurissent des génies ailés, des chimères, des cariatides, des armoiries, des symboles de toute sorte, huit loges ont été réservées aux huit peintres préférés par l'école. Quels sont-

ils ? Véronèse, Poussin, Rubens, Holbein, Murillo, Rembrandt, Albert Dürer, le Titien. — Raphaël est exclu, et je m'imagine que Poussin n'y a été admis qu'au scrutin de ballottage, parce qu'il fallait bien, en ce livre d'art français, que figurât un nom de peintre français. Vingt-quatre dessins reportés sur pierre lithographique reproduisent les œuvres capitales du Salon : *le Corps de garde*, *les Anes d'Orient*, *la Défaite des Cimbres* de Decamps, *les Femmes d'Alger*, *Richard à la table du moine*, *la Rencontre de cavaliers maures* et le portrait de *Rabelais* d'Eugène Delacroix[1], *le Larmoyeur* d'Ary Scheffer, *la Saint-Barthélemy* de C. Roqueplan, *l'Étang de Ville-d'Avray* de Cabat, le *Vue générale d'Avignon* de Paul Huet, *la Mare* de Jadin, *la Place de l'Esbekieh* au Caire de Marilhat, un *Cerf* de Barye, le *Satan* de Feuchères, *les Parias* de Préault, etc., etc. A ce même Salon de 1834, Ingres exposait le *Saint Symphorien*, Paul Delaroche *la Mort de Jane Grey*. Après avoir feuilleté les dessins

1. Il est question d'un concours pour la statue de Rabelais à Tours et Chinon. Nous rappelons aux concurrents l'existence de ce portrait exécuté par Delacroix pour la Bibliothèque de Chinon. A Decamps dit de la tête qu'elle « est une des belles productions dont le temps consacrera la célébrité. L'auteur, ajoute-t-il, y a peut-être épuisé ce que l'art peut offrir de plus correct, de plus brillant, de plus fin et de plus spirituel. » Nous leur recommandons aussi au point de vue de l'analyse intellectuelle et morale le très-remarquable travail publié par M. Jules Levallois dans la *Revue de France* du 15 février 1879, précisément sous ce titre : *la Statue de Rabelais*.

du *Musée*, si l'on parcourt le texte qui les accompagne, on est surpris de la modération de la critique, de son impartialité. La légitimité des revendications formulées n'est point faite, elle, désormais, pour nous étonner ; il y a sur ce point et depuis longtemps cause gagnée auprès de tous les esprits libres.

A partir de cette date, Préault fut systématiquement repoussé de toutes les expositions jusqu'en 1848. De là quatorze ans d'animosité, de colère, d'emportements, de verve railleuse, acerbe, mauvaise, cassante et mordante contre les jurys, les académies, l'administration, de haine contre tout ce qui était revêtu du caractère officiel ; quatorze années d'élucubrations rageuses, délirantes, aussitôt exécutées que pensées, aussitôt démolies que réalisées. Ça et là quelque morceau échappait à la destruction, comme cette curieuse maquette de l'*Enfer* du Dante qui a été sauvée par un ami et appartient à madame Isbert, artiste elle-même, miniaturiste de talent : un tourbillon de figurines, d'âmes — ô sculpteur ! — d'amantes abandonnées, victimes d'amour, Francesco et Paola glissant, morts et revivant de la même blessure, sous les yeux du poète attendri.

En ces capitulations auxquelles tout homme, s'il n'a cent mille livres de rentes, est sujet, Préault pourtant — par qui ? — obtint quelques comman-

des : une statue de l'*Abbé de l'Épée* pour la façade de l'Hôtel de Ville (1844), une *Vierge* pour Nogent-sur-Seine, une *Sainte Marthe* pour Bergerac (1846). L'année suivante, Froment-Meurice, l'orfèvre romantique, lui demandait la composition d'un reliquaire pour l'église de la Madeleine. En 1848, un nouvel ordre de choses où dominaient ses amitiés politiques lui demanda la *Clémence Isaure* du jardin du Luxembourg, un buste de *Nicolas Poussin* pour le Louvre, les statues de *saint Gervais* et *saint Protais* pour l'église placée sous cette invocation à Paris, et qu'il fit en collaboration avec Antonin Moyne. En 1849, il exécute le masque célèbre du *Silence* pour le cimetière des Israélites au Père-Lachaise. — Une des épreuves en plâtre sert aujourd'hui d'enseigne à un fripier qui l'a transportée de la rue du Roule à la rue Fontaine-Saint-Georges. En 1850, Préault modelait cette excellente statue de Marceau, la seule où il ait sacrifié à l'élégance ; jeune, vaillante et vivante figure, son chef-d'œuvre, qui vaut le voyage de Chartres. L'empire, dont il n'était point l'ami, ne lui refusa pas les commandes. De 1853 date le lourd cavalier du pont d'Iéna, le *miles gloriosus* célébré par Michelet, et son cheval, « le cheval primitif de la Gaule chevelue, engorgé encore de l'humidité des marais, des grandes forêts ».

Que la puissante imagination de l'illustre histo-

rien, que la magie de sa parole ne nous fasse pas prendre le change. Le *Cavalier gaulois* est une des moindres œuvres de Préault. Quoi qu'en ait dit Michelet, Préault était l'homme le moins propre — non de fond, mais d'éducation — à la sculpture des colosses au grand jour, à ciel découvert, bravant la lumière. — A la lumière, à l'espace, il faut le contour, il faut la ligne qui traduit d'un trait clair, net, rapide, sommaire, mais juste, le mouvement, le geste, l'attitude, le caractère d'ensemble qui s'empare de l'esprit. Ces choses, depuis le *Marceau*, Préault jamais ne les retrouva ; il ne les trouva que dans le *Marceau*. Voyez ses groupes de *la Paix* et de *la Guerre*, aux angles du pavillon de l'Horloge au nouveau Louvre, sur la cour Napoléon III, ils sont composés en bas-relief, les figures principales s'appuient sur un lit d'accessoires. Arrêter une figure, un groupe, sur le bleu du ciel, *sub Jove*, cela exige une précision qui échappait à la main nerveuse de l'artiste. Son génie se complaît dans l'enflure, le désordre, l'exubérance, la turbulence, le trouble et l'indécis. C'est dans cette incohérence d'éléments qu'il se reconnait en sa puissance et que nous reconnaissons, nous, parfois sans logique, cette suprême réalisation de l'art, la vie.

La vie : ce fut le don de l'art de Préault. La vie de l'art, il la mit jusque dans l'image de la Mort qui le hanta. Nul n'a fait plus de tombeaux, plus de mo-

numents, de médaillons, de statues et de bas-reliefs funéraires, sans parler de ses *Christs* terribles des Ternes et de Saint-Gervais [1], devant lesquels le prêtre n'osait prier. Son Salon de 1863 donnait une notation très-complète de cette inclination romantique pour les spectacles de mort. C'était une trilogie douloureuse : *la Parque, le Meurtre d'Ibycus, Hécube*, trois actes du même drame. Le premier se passe dans les régions du monde inconnu, celui de la fatalité : la Mort brisant la tige d'une jeune vie. Le second acte est la traduction humaine du fait fatal : le meurtre, l'Hercule brutal frappant à mort un jeune héros. La douleur maternelle, enfin, l'immense désespoir qui se tord sur la couche funèbre est figuré sous le nom d'Hécube. — L'effet sinistre est obtenu à l'aide d'étranges altérations de la réalité anatomique : grossissements monstrueux, déformations excessives, raccourcissements ou allongements de proportions, saillies exorbitantes, effacements singuliers, tronçons de membres con-

1. L'admirable *Christ* de Saint-Gervais est bien injustement relégué sur une muraille nue près d'une des sorties basses de l'église du côté de la rue des Barres.

Parmi ses sculptures funéraires, celle que Préault estimait le plus est le tombeau de Adam Mickiewicz à Montmorency. Voir à ce sujet sa lettre à M. Philippe Gille dans le *Figaro* du 15 janvier 1879. « Il n'y a qu'un simple médaillon, mais c'est, je crois, ce que j'ai fait de mieux dans ma vie », écrit-il à son ami. M. Philippe Gille possède une curieuse maquette de la statue de *Jacques Cœur* avant les corrections imposées par l'administration et dont Préault irrité laissa le soin au praticien chargé d'exécuter le marbre.

vulsivement tordus sans lien, sans rapport saisissable. Et pourtant la vérité idéale est entrevue, je ne puis dire rendue ; mais l'œuvre dans son incorrection nous laisse une sensation profonde de tragique terreur.

Une autre note dans le même sentiment date de 1877, encore un petit bas-relief funéraire : une main, une chevelure de femme, rien de plus. La main voilée de crêpe masque le visage. Ce geste traduit d'une façon poignante l'émotion de la douleur. Dans le même ordre d'idées on rangera la *Vierge aux épines* (1866), l'*Ophélie* (1876), d'un sentiment plus doux, mélancolique ici et non plus tragique.

En face d'une œuvre de Préault il faut se faire le complice de l'esprit qui l'a conçue, écarter tout souvenir des maîtres amis de la perfection, oublier qu'il s'est vu dans l'art des œuvres achevées, ne point s'arrêter aux détails, laisser de l'amoncellement incohérent des formes se dégager l'action intelligente de la pensée, glisser sur les négligences, sur ce tumulte de décadence pour ne plus voir que ces flots de vie débordante et l'idée très-noble, la haute passion qui profondément remue. J'en prends à témoin cette étrange figure de *la Comédie humaine*, qui de la maison fermée de Théophile Gautier a passé dans les mains de M. Alexandre Dumas : singulier pêle-mêle où se confondent les réminiscences de la statuaire au moyen âge, les ressouvenirs de la

grande *Mélancolie* d'Albert Dürer et la puissance du sentiment moderne.

Il n'y a pas là d'exemple à suivre, mais un exemple à consulter. Préault serait le plus dangereux des guides. Il a trop haï le « bourgeois », qui le lui a bien rendu. L'art veut être plus intelligible. Tel quel pourtant, l'art de Préault, cet art lyrique et réaliste, a exercé une influence occulte sur la statuaire moderne, et nullement par ses œuvres graves et sages comme la *Sainte Catherine* de Saint-Paul, comme le *Jacques Cœur* officiel de Bourges,[1] mais par ses audaces de pensée et d'exécution, par ses œuvres désordonnées, passionnées jusqu'au paroxysme.

Quand sera refroidi le métal formé de cent aliages encore en fusion auquel je comparerais l'art de ce siècle, il se rencontrera par fusées capricieuses à la surface de cet airain quelques veines d'or qui ajouteront à la masse une singulière valeur, une belle et retentissante sonorité, des rehauts de chaude lumière. L'une de ces veines sera formée de l'or de Préault.

1. Je dis le *Jacques Cœur officiel* et peut-être ne devrais-je pas le citer, car Préault le reniait, ne reconnaissait que l'esquisse. Sous cette première forme, l'œuvre est bien de lui, en effet : strapassée, les jambes trop courtes, mais d'une bien autre puissance d'expression que le marbre correct du praticien. Ce marbre, me dit-on, offert par l'Etat à la ville de Bourges, n'a jamais été déballé ; il dort entre six planches dans un coin de la mairie de cette ville, attendant que la municipalité fasse les frais du piédestal.

La grande lacune dans l'œuvre de l'artiste, c'est l'absence de la femme. Il ne l'a point comprise dans sa beauté. Delacroix un jour dans l'atelier de Préault, s'enthousiasmant devant un fragment d'antique, un bras, saisit un fusain et voulut le dessiner au mur. « Il fit un bras de singe », me disait Préault. Lui-même n'a vu dans la femme qu'une sorte d'animal humain, un être épique, biblique, un colosse. Géricault aussi disait : « Je commence une femme, cela finit en lion. »

Il existe un moulage précieux d'une des mains de Préault, la droite bien entendu. Elle est remarquable par sa petitesse et l'élégance des proportions. A l'absence de nodosités, à l'exiguïté des phalanges, le chiromancien Desbarolles reconnaîtrait l'intuition rapide ; au pouce spatulé, épais, en forme de bille, le pouce de l'homme d'action et de volonté opiniâtre ; aux lignes confuses et multipliées de la paume, l'empreinte fatale d'une destinée contrainte aux agitations d'une lutte incessante ; une ligne d'art profondément creusée, et très-développé le mont ambitieux de Jupiter. Où est la barre d'arrêt de sa vie en cette petite main nerveuse, crispée comme pour étreindre quelque fuyante chimère ? Je ne l'ai ni trouvée, ni même cherchée, mais elle y est comme elle est dans son art. — Au moins conserva-t-il en lui jusqu'au dernier jour, vif et flambant clair, le feu d'un jeune cœur.

LE CARNET D'AUGUSTE PRÉAULT.

Quelques jours après la mort de Préault, un de ses amis, lettré délicat, artiste aussi, sculpteur lui-même en ses loisirs, l'aimable auteur au théâtre de tant de spirituelles inventions, des *Trente millions de Gladiateur*, des *Charbonniers*, ces incomparables bouffonneries, M. Philippe Gille publiait dans le *Figaro* un choix de *Notes intimes* et de *Mots* de l'artiste. Nous reproduisons ici, avec son autorisation, ce très-curieux article qui donne la mesure exacte de l'esprit de Préault.

« Celui qui écrit ces lignes a connu intimement Préault, et c'était chose beaucoup plus difficile qu'on ne se l'imagine. Préault, avec sa nature primesautière et toute d'instinct, n'aimait pas les contacts inattendus. Il avait devant les visages nouveaux l'inquiétude de l'inconnu.

« Le moment où on le possédait le mieux, était celui du repas : un dîner, par exemple, s'il n'y avait pas plus de cinq ou six convives à table. Aucune connaissance de la gastronomie, d'ailleurs : on le sait bien au café de Fleurus, où il a tant causé et si peu mangé, sous prétexte de déjeuner.

« Alors, cette figure pleine, presque ronde, au front bombé où éclataient des yeux vifs et mobiles,

sans cesse interrogeant autour d'eux, où s'ouvrait une bouche rouge, bonne, malgré certains plis d'ironie et de dédain, s'animait et s'enflammait d'une foule de rires intimes, de colères concentrées, de rancunes dantesques et de rabelaisiennes joyeusetés qui en faisaient tout un monde ; il nous semble le voir encore avec sa moustache grise taillée en brosse et sa cravate haute qui lui donnaient cet air demi-artiste, demi-soldat des *Indestructibles* de 1830 ! Carolus Duran l'avait peint ainsi dans une esquisse qui est une de ses meilleures.

« Préault connaissait son génie de causeur, et il marquait volontiers ses points. Il notait la plupart de ses mots et de ses dispositions, soit sur des cartes de visite, soit sur des bouts de papier à lettre déchirés au hasard.

« Nous n'entreprendrons pas de reproduire tous ses bons mots parlés et écrits, ses nouvelles à la main, etc., etc. ; mais nous avons conservé avec soin un carnet qu'il portait sur lui, et qu'il nous a donné un jour de bonne humeur, en nous disant : « Gardez-le, il vous servira pour m'expliquer après ma mort. » C'est de ce carnet que nous avons extrait la plupart des pensées qu'on va lire, et qui sont les unes des saillies de son esprit, les autres des notes prises après des lectures. Nous les donnons telles quelles, avec leurs négligences, leurs

ellipses ; elles sont comme une suite de sa conversation outre-tombe.

« Quelques-unes d'entre elles ont pu paraître dans nos échos, mais il ne faut pas s'en étonner en se rappelant que, depuis bien des années, Préault était le collaborateur du *Figaro ;* nous copions donc sans ordre les alinéas comme ils se présentent : »

— De tous les animaux, l'homme est le seul qui ait pensé à se vêtir.

— Les écrits dont on vit ne vivent pas.

— On ne photographie pas la physionomie.

— Lamennais, un vinaigre frappé.

— Jamais deux personnes n'ont lu le même livre, ni vu le même tableau.

— La peinture est fille de l'amour et de la lumière.

— Rivarol, qui singe toujours l'homme de cour, n'aura jamais qu'un succès de singe.

Tout homme a dans son cœur un cochon qui sommeille

— Je ne me rappelle pas que Voltaire ait jamais parlé de Don Quichotte.

— La preuve que l'homme descend du singe, c'est que quand il se sent perdu, il se raccroche à toutes les branches.

— A propos de destinée, quelle eût été la destinée du genre humain, si au lieu de manger une pomme, Adam et Ève eussent mangé du raisin ?

— Si le dessin est le soutien de l'art, la couleur en est l'ornement.

— Murger a succombé sous les baisers de la muse verte...

— L'art assassiné par la géométrie, voilà l'architecture moderne.

— Voltaire, né d'une chienne et d'un serpent.

— Monsieur X..., une oie à queue de paon.

— O Brahma ! toute chose est le rêve d'un rêve...

— Le propre des cochons, c'est d'être sales.

— Le jour du terme, un jour sacré pour les propriétaires, un sacré jour pour les locataires.

« Chemin faisant, nous copions ces quelques nouvelles à la main qui sont d'un autre tour et d'un mérite particulier au point de vue du journa-

lisme, parce que ce ne sont plus des idées et des impressions, mais des traits de mœurs, des Échos de Paris, absolument réussis comme métier. »

Madame X..., propriétaire, augmente de 500 francs madame G..., sa locataire, qui lui dit : Impossible, Madame, de vous payer. Je vous donne congé ; je ne pourrais vous payer ces 500 francs d'augmentation. — On m'avait dit, répond la propriétaire, que vous aviez perdu votre père et que vous veniez d'hériter !

Sur le boulevard.

Deux fumeurs :

— Pardon, du feu, s'il vous plaît ?

— Mais, c'est que je n'ai pas de cigare !

— En voilà un. Avec cela, il ne vous faut pas un bock ?

Mon ami,

Je lis dans le *Figaro :*

« Le haricot est le piano du pauvre. »

Je crois qu'il fallait dire *flageolet.*

Je crois !!!

1877 A. P.

En chemin de fer :

— Tiens ! vous fumez !... Donnez-moi donc un cigare ?

L'autre lui répond :

— Faites excuse, je n'ai que celui-là... et un autre que je vais fumer tout de suite après.

Juillet 1878.

Lettre d'un oncle à son neveu.

Monsieur mon neveu,

Je vous envoie les dix francs que vous me demandez depuis si longtemps.

C'est le dernier argent que vous recevrez de moi. A l'avenir, oubliez que vous avez un oncle.

Tout à toi.

JEAN BISCORNU.

Un père dit à son fils :

— Connais-tu bien ton Histoire-Sainte ?

— Oui, papa.

— Eh bien ! qu'est-ce que c'est qu'Adam !

— Oh ! papa, je n'en suis pas encore là !

Le jour de l'enterrement de son maître et propriétaire, un concierge qui avait l'habitude de boire et d'être souvent ivre-mort, rencontre les deux fils du défunt, qui lui disent :

— François, j'espère qu'aujourd'hui vous vous tiendrez et que vous ne boirez pas.

— Messieurs, je vous promets que j'attendrai que tout soit terminé.

« Voici maintenant une série d'observations d'un ordre plus relevé, bien qu'on y retrouve toujours la marque de l'esprit gaulois qui caractérisait la forme du langage de Préault. »

« C'est ici qu'on peut se rendre compte de ce que nous avons souvent pensé, à savoir que Préault aurait pu et dû écrire quelque livre qui serait resté. Bien de ces chroniques n'auraient demandé qu'à être un peu éclaircies et développées, pour former un chapitre de premier ordre en philosophie et en critique d'art. »

Il y a des gens d'élite qui regardent les grandes choses en aigles, sans sourciller ; d'autres qui ne peuvent les envisager qu'en clignotant.

Les académiciens ne sont pas des artistes, mais des *pions* de collège montés en grade.

La perfection de Phidias est telle qu'il ne reste plus à ses admirateurs serviles qu'à déshonorer sa mémoire et à calomnier son génie.

Le pédant qui vient me faire un devoir d'adorer, d'imiter Phidias, et qui ne le comprend pas lui-même, me fait l'effet de Vidocq me recommandant la lecture de la Bible.

On ne discute qu'avec les gens de son avis, et seulement sur des nuances.

L'artiste est celui qui voit plus grand, plus haut et plus clair que les autres hommes. — Voyez-vous cette étoile ! dit-il au vulgaire. — Non ! — Eh bien ! moi, je la vois !

Si, dans les arts, l'extraordinaire devient monotone et ennuyeux, rien n'est si bête que le naturel absolu.

Je hais l'ineptie, l'inertie, les platitudes consacrées ; j'adore le feu, le mouvement, la liberté, et je cherche à m'élever de la boue aux étoiles. Je fais faire la queue de paon à mon cœur et à mon cerveau.

La timidité n'est souvent que le trouble des intentions impuissantes.

La confiance est la bravoure de l'âme.

Ne recommande pas la sagesse à un sage ; on ne coupe pas la viande à un lion.

Le bonheur fait souvent des monstres orgueilleux ; l'adversité, des héros.

L'art du comédien, c'est de l'art qui s'évapore.

Pour un soldat, la guerre, c'est la raison armée ; pour moi, c'est Satan en travail.

Le réalisme n'a jamais été que le fumier de l'idéal. Voltaire le cachait dans ses chausses.

Il n'y a que les hommes de goût qui savent inventer des monstres.

Les cœurs s'entendent ; les esprits se disputent.

Le roi Louis-Philippe disait un jour au peintre Ary-Scheffer :

— Eh bien, monsieur Ary, faites-vous toujours des tableaux d'histoire d'après des romans ?

Souvent tout le corps de l'édifice ne vaut pas l'échafaudage.

Quand la fortune vous apporte un habit, il importe qu'il ne soit pas trop large.

La difficulté n'est pas de dessiner un œil, il faut en peindre le regard.

Faites lire vos œuvres à vos ennemis, si vous voulez les corriger ; eux seuls vous diront les défauts ; et non à vos amis qui sont vous-même.

Amour, folie aimable.

Ambition, sottise sérieuse.

Une traduction, c'est un empaillage.

Pardonner une vieille injure, c'est en provoquer une nouvelle.

Il y a dans le monde quelque chose de plus bas que le bourreau, c'est son valet.

Vanter sa race, c'est louer le mérite d'autrui.

Le silence est la vertu des faibles.

Le mariage n'est jamais une chose médiocre ; il augmente ou diminue.

L'imprévu est une des sources du génie.

La sottise mérite toujours ses malheurs.

La médiocrité se blesse toujours en se frottant au génie.

La science du monde consiste à en respecter les futilités.

Comme l'homme est incomplet, le plus accompli est celui qui a le moins de défauts.

Plus d'argent que de position ;
Plus de santé que de passion ;
Plus de talent que de réputation.

(*Vœux d'un sage.*)

Ce qu'il faut à la multitude, c'est de la médiocrité de premier ordre.

Le journalisme, c'est l'histoire du monde changée en commérage.

Dans les crises politiques, la pitié s'appelle trahison.

Tout homme a son style, comme tout homme a son nez.

Lord Byron appelle le soleil l'ombre de Dieu.

La rêverie est à la pensée ce que l'hystérie est à l'amour.

Dans les arts, l'exécution n'est que le tempérament.

Au dix-neuvième siècle, l'acteur sur la scène le plus chargé d'électricité, c'est Frédérick-Lemaître.

L'esprit humain cherche les bornes de son esprit ; elles sont au bout de son nez.

Dans le vaste champ de l'intrigue, il faut tout cultiver, jusqu'à la vanité des sots.

On a tort d'accuser Neptune au second naufrage.

Je plains un homme qui déplaît à tout le monde.

En littérature comme dans les arts, les croquis des grands maîtres sont faits pour les amateurs, et non pour le vulgaire.

L'éclectisme est à la foi ce que la lune est au soleil.

Le goût est enfant du jugement et de l'imagination.

On est quelquefois un sot avec de l'esprit, on ne l'est jamais avec du jugement.

L'homme qui écoute est l'ennemi naturel de celui qui parle.

« En feuilletant quelques lettres, nous trouvons ces deux billets, dont le second est particulièrement intéressant en ce sens que Préault y donne, avec une naïveté qui n'est pas sans grandeur, son sentiment d'artiste sur lui-même et sur une de ses œuvres : »

Cher ami,

Je viens de lire une note sur les peintures de Baudry [1] ; on devrait ajouter maintenant qu'à l'a-

1. Il s'agit ici des peintures du foyer de l'Opéra menacées, dit-on, d'une destruction rapide et déjà atteintes par la chaleur et les émanations du gaz.

venir la direction des Beaux-Arts recommandera aux artistes, en faisant ses commandes, de ne pas faire trop bien afin de ne pas être exposé à faire des copies.

Mon ami,

Je vous écris parce que votre bonne m'a dit que vous demeuriez à Enghien.

A propos d'Enghien, qui est près de Montmorency, si vous avez un instant à perdre, j'ai, au cimetière, le tombeau de Mickiewicz ; il n'y a qu'un simple médaillon, mais c'est, je crois, ce que j'ai fait de mieux dans ma vie.

« Nous arrêtons ici nos citations, il faudrait un volume pour contenir le quart seulement des pensées et des appréciations de Préault ; comme on le voit, presque toutes visent un but élevé, et sont comme le fruit de l'inquiéutde, du tourment d'un artiste et d'un philosophe. En resserrant ces papiers intimes, nous trouvons une petite carte de Préault, oubliée dans notre dépouillement ; au dos elle porte écrite au crayon et de sa grosse écriture, cette belle et mélancolique pensée :

Un homme qui meurt, une feuille qui tombe ! »

De ces mêmes Notes nous détachons encore quelques pensées inédites :

Un refus poli est un demi-bienfait.

Une bonne logique, une bonne médecine, que demandez-vous de plus ?

X***. — Lui, un peintre ? La ruche à miel des artistes le regarde comme un bourdon.

Memnon en redingote, voilà Lamartine.

D'une lettre à M. Philippe Gille je retiens la fin :

Mon ami, je suis allé aujourd'hui au musée de la Renaissance voir la porte de Crémone. C'est superbe. Allez, vous ne perdrez pas votre temps.

Je voudrais bien avoir à exécuter pareille chose.

Dans une autre lettre du 25 mai 1878 annonçant la mort de Léon Riesener, parent et ami de Delacroix, il s'écrie :

Moi aussi j'ai été son ami !!!!

Ces courts billets où il jetait coup sur coup cinq ou six *mots* se terminaient par une exclamation familière : *Ouf !* ou bien : *Assez !*

Dans ces pages consacrées à Préault, je fais allusion à la triste destinée de quelques roman-

tiques qui ont obscurément pris part à l'effort commun pour le renouvellement de l'art français. Je voudrais esquisser ici à titre d'exemple, deux de ces physionomies intéressantes : l'une celle de Klagmann, un grand artiste méconnu, l'autre celle de Dutilleux, un peintre plein de vaillance à qui n'a manqué pour se développer que de vivre sur le terrain même de la lutte, ici, à Paris.

JULES KLAGMANN

Le 18 janvier 1867 nous ajoutions le nom de Klagmann à la funèbre litanie où nous avions inscrit en quelques années ceux de Paul Delaroche, Ary Scheffer, Rude, Decamps, Pradier, Eugène Delacroix, Horace Vernet, Hippolyte Bellangé, Gavarni, Ingres !

Les plus illustres de la première moitié de ce siècle, coup sur coup, pour la plupart pleins d'ardeur encore, étaient ravis à notre monde, arrachés à leurs ateliers, enlevés à des travaux qui leur promettaient — et à nous aussi — un surcroît de gloire ! Ils étaient le legs précieux que les dernières générations de l'autre siècle avaient fait au dix-neuvième. Avec des mérites divers, avec une égale vaillance, ils avaient donné de leur personne en cette mêlée d'écoles et d'opinions qui datera leur temps. Mais ils avaient eu le loisir et la fortune de se manifester tout entiers, de révéler et d'imposer à la foule leurs génies opposés, et, avec leur génie,

leur nom désormais entré dans l'histoire de l'art. Ceux-là étaient les heureux.

Une moindre fortune attendait Jules Klagmann, qui avait à peine dépassé sa cinquantième année. Il était loin d'avoir produit sa dernière œuvre. Il avait encore, le cher artiste, un monde de formes charmantes à nous faire connaître, bien des idées fortes ou délicates à formuler dans son art.

De toutes ces morts successives, si tristes, la mort de Klagmann est peut-être celle qui éveille les plus tristes pensées, parce qu'elle fut la plus obscure. Nulle pompe à ses funérailles ; mais le deuil profond et intime de la famille des artistes qui avait une si réelle estime pour son talent, une si vive affection pour sa bonne et loyale nature. Klagmann, qui laissa tant de justes regrets parmi ses confrères, mourut à peu près inconnu du public. Parmi les lecteurs qui parcourent ces lignes qui lui sont consacrées, plus d'un se sera déjà demandé qui était Klagmann, s'il était peintre, statuaire ou graveur. Ce nom n'aura remué dans leur mémoire aucun souvenir.

Ah ! notre temps a de dures fatalités. Car il était admirablement doué, cet excellent artiste, il avait une imagination des plus fécondes, servi par une main des plus souples et d'une rare habileté. Pendant quarante années il ne s'est arrêté de travailler et de produire que terrassé par la maladie, épuisée

dans le cours même de ses travaux. Il a prodigué son talent, peuplé de ses créations les façades de nos grands édifices, les fontaines monumentales de nos places publiques, les jardins de nos expositions; il a laissé des statues, des statuettes, des bustes, des bas-reliefs, des médaillons et des médailles, des pièces d'orfévrerie, des pièces de céramique et mille et un bijoux ; toutes œuvres qui ont largement contribué à maintenir la supériorité du goût français dans les concours internationaux. Et cet homme, ce producteur si ingénieux, si varié, n'a pu franchir l'abîme étroit mais profond qui sépare la notoriété de la réputation.

Jules-Jean-Baptiste Klagmann était né à Paris le 1er avril 1810. Il entra fort jeune dans l'atelier de Feuchères, et reçut des leçons du sculpteur Ramey (non le Ramey de l'empire, mais Étienne Ramey, son fils, mort en 1852). De 1828 à 1829, il suivait les cours de l'École des beaux-arts ; les nécessités de la vie le forcèrent bientôt d'abandonner ces études longues et incertaines. Il avait alors dix-neuf ans, et déjà il avait fait œuvre d'artiste. Un jour, Duponchel, alors directeur de l'Académie de musique, eut besoin pour un opéra nouveau d'un candélabre richement orné. Lorsque le fabricant qui en avait reçu la commande livra cet accessoire, tous ceux qui étaient présents se récrièrent sur sa beauté originale et vraiment décorative. Dupon-

chel voulut voir l'artiste qui en avait créé le modèle et fut tout surpris, quand se présenta devant lui, à ce titre, un enfant de quatorze à quinze ans. Cet enfant était Klagmann. En son coup d'essai, Klagmann avait révélé les qualités si personnelles et si rares de son talent : l'invention, la grâce, l'ampleur, l'esprit, la jeunesse, la vie ; qualités qu'on retrouve en chacune de ses œuvres si nombreuses.

A vingt et un ans il débutait au Salon avec un bas-relief représentant des *Géants*.

Au Salon de 1834, si célèbre, Klagmann avait envoyé cinq statuettes : *Dante, Machiavel, Shakspeare, Corneille* et *Byron*. Et, à ce sujet, je veux affirmer, contrairement à une assertion légèrement exprimée, que Klagmann était, sinon un lettré, au moins très-épris de littérature. Il n'avait pas, il est vrai, reçu l'instruction universitaire ; mais il s'était, par la lecture, familiarisé avec les chefs-d'œuvre des lettres anciennes, des lettres françaises et étrangères. S'il exposait en 1834 un Dante, un Machiavel, un Shakspeare, un Corneille, un Byron, c'est qu'il avait voulu se donner à lui-même un témoignage de son admiration motivée pour ces grandes intelligences. Il parlait bien, avec verve et abondance, comme les enfants de Paris ; et dans l'intimité, au cours vagabond de la conversation, merveilleusement servi par sa mémoire, il embras-

sait avec aisance tout le cercle des productions littéraires créées ou transportées dans notre langue, rappelant avec précision les situations essentielles, citant juste telle scène, tel vers, tel mot.

En 1835, Klagmann exposait un groupe de *Saintes Femmes au tombeau*, et une figure de *Job ;* en 1842, une *Nymphe endormie ;* en 1844, une figure d'*Enfant tenant un lapin ;* en 1846, une *Jeune fille effeuillant une rose ;* en 1847, un *Enfant jouant avec des coquillages.*

A l'Opéra-Comique, au Théâtre Italien, à l'ancien Théâtre historique (à Paris) ; aux théâtres d'Avignon, de Toulon et du Havre, Klagmann avait apporté l'heureux concours de son talent décoratif sous la direction de l'architecte Charpentier.

Il fit de même les grandes cariatides du Jardin d'hiver ; les bois sculptés de la salle du Sénat ; les figures de la salle des Mariages à la mairie du 1er arrondissement ; des bas-reliefs en marbre, *Attributs de la Passion*, pour l'église de Saint-Cyr, à Issoudun ; une cheminée monumentale pour l'un des salons du Palais-Royal : les modèles des sculptures de l'escalier du pavillon Mollien dans le nouveau Louvre, etc., etc. C'est également Klagmann qui fut chargé par la ville de Paris de modeler les motifs de l'épée offerte au comte de Paris, quatre cavaliers pour un vase offert au duc d'Orléans, et l'épée du général Changarnier, d'après la compo-

sition de M. le comte de Nieuwerkerke. Nous pourrions citer bien d'autres morceaux de l'œuvre immense laissé par l'artiste, entre autres, une statue de Clotilde au Luxembourg. Bornons-nous à rappeler son chef-d'œuvre. Il n'est personne qui ne le connaisse, qui ne l'ait admiré, sans savoir probablement qu'il était de Klagmann. Je veux parler de la fontaine Louvois, aux proportions si élégantes, si parfaites, œuvre commune de l'artiste et de Visconti, telle qu'on a pu dire sans exagération qu'avec celle des Innocents, elle est la plus belle de Paris. Klagmann ici est clairement préoccupé de Jean Goujon et ses figures malgré l'accent très-personnel qu'il y a imprimé rappellent les trois Grâces du Louvre.

On retrouve son nom sur les grandes médailles commémoratives frappées en 1841, 1843, 1845 et 1847, en souvenir de l'inauguration de l'École normale, de la bibliothèque Sainte-Geneviève, du ministère des Affaires étrangères et du Conservatoire des Arts-et-Métiers. Dans le champ restreint de la médaille, il savait d'une main délicate grouper les attributs, les symboles, les figures allégoriques, posées et drapées avec un goût très-pur.

Nous avons sous les yeux une lettre écrite, à l'occasion de la mort de Klagmann, par le comité de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. L'artiste, mort dans la plénitude du talent,

y est parfaitement apprécié, et par ceux qui l'ont le mieux connu. Il est intéressant de donner quelques extraits de cette appréciation :

« Jules Klagmann, dit le président du comité, n'était pas seulement un compositeur plein d'imagination, un savant et gracieux dessinateur, un sculpteur éminent, et l'un des promoteurs les plus méritants de cette heureuse rénovation de nos arts décoratifs qui date des environs de 1834 ; chez lui l'homme valait l'artiste ; qu'on le considérât dans sa vie de famille ou dans ses relations d'amitié ou d'affaires, c'était l'honnête homme dans toute l'acception du mot, dont la vie entière a été entourée de l'estime des honnêtes gens et dont la mort l'est de leurs vifs et sincères regrets. » — Il n'est pas un mot de cette phrase qui ne porte juste. Je reviendrai tout à l'heure sur la part importante que prit Klagmann à l'essor nouveau des arts décoratifs ; mais il faut tout de suite souligner cet hommage rendu à l'*honnête homme* par excellence ; tous ceux qui l'ont connu savent combien cet hommage est profond, légitime, exempt de l'habituelle banalité funéraire.

Le comité relève ensuite un trait fort exact du caractère de Klagmann. « Fils de ses œuvres, pendant quarante ans il n'a quitté le crayon que pour prendre l'ébauchoir, et un monde entier d'ingénieuses et charmantes créations prouve avec

quel bonheur il se servait de cet outil. Sa récréation favorite, quand il le déposait, était de se plonger dans d'immenses lectures, et, doué d'une mémoire prodigieuse et d'un grand sens philosophique, il avait tout retenu, tout digéré, sans que cette saine érudition ait jamais altéré chez lui la fleur *gauloise* d'un esprit franc et primesautier. » Il avait, en effet, malgré les lassitudes et les déceptions de la vie, un fonds réel de gaieté, d'enjouement ; le mot partait de ses lèvres rapide, caractéristique, précis, toujours indulgent et bon.

« Artiste et penseur, reprend le président de l'Union centrale, sa main et son intelligence étaient toutes deux hors de pair. Aussi, n'était-ce pas seulement son instinct délicat et son amour du beau qui le poussait incessamment à désirer l'alliance intime de l'art et de l'industrie ; c'était encore la vue claire et réfléchie qu'il avait que cette alliance était appelée à maintenir, à agrandir la suprématie de nos industries d'art sur celles du reste du monde.» En vertu de cette idée, Klagmann fut des premiers à apporter le concours de son autorité, de son expérience, de son talent et de son temps, à la fondation de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. L'Union, autorisée par décision ministérielle du 26 juillet 1864, s'est développée avec une rapidité extraordinaire.

C'était là pour Klagmann la réalisation d'une idée

dès longtemps caressée. En effet, dès 1852, il était l'un des signataires d'un placet adressé au Président de la République dans le but d'obtenir la réalisation des trois propositions suivantes :

1° Organisation d'une exposition spéciale des œuvres des artistes industriels ;

2° Création d'un Musée des beaux-arts industriels ;

3° Fondation d'une École centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Les limites d'un placet ne permettant pas de développer les considérations à l'appui de cette demande, les pétitionnaires remettaient à cet effet entre les mains du Président deux *Mémoires*, dont l'un de Klagmann.

Faisons connaître, au moins par fragments, ce Mémoire devenu rare en raison même de son objet très-particulier.

Klagmann y expose nettement la singulière situation des artistes qui travaillent pour l'industrie : « Carrière ingrate, s'il en fut jamais, dit-il, profession trompeuse ! » Il montre les ouvrages de ceux qui l'ont embrassée exclus de l'Exposition des beaux-arts et dissimulés aux Expositions de l'industrie sous le voile de l'anonyme. Là, leurs œuvres sont admises, il est vrai ; « mais elles ont changé de nature, elles sont *manufacturées* ; l'artiste y perd son individualité et l'œuvre ne s'appelle plus

de son nom. Il en résulte pour l'artiste une position qui le livre à la spoliation des droits le plus légitimes ; il doit perdre, nous ne dirons pas l'espoir de la fortune et des encouragements honorables, mais jusqu'à la réputation des œuvres qu'il sait faire. Cette réputation, seule fortune de l'artiste et qui doit être son patrimoine le plus saint et le plus sacré, est absorbée et comptée au nombre des mérites de l'industrie. » On sait quels efforts ont été faits depuis vingt-cinq ans pour remédier à cet état de choses. L'administration a réussi dans un grand nombre de cas à obtenir des industriels les noms des artistes qui leur avaient fourni les meilleurs modèles et, dans ce cas, ceux-ci ont été récompensés largement, dignement, sous le nom de coopérateurs.

La cause pour laquelle Klagmann plaidait alors est désormais gagnée près de l'opinion publique. En fait, l'initiative individuelle soutenue par les encouragements de l'Etat a conduit au terme bien prochain de leur réalisation définitive les vœux exprimés par Klagmann dans ce travail. Cependant il est bon de citer encore les fermes paroles par lesquelles cet enfant du peuple de Paris ouvrait son Mémoire, à une époque où l'on était encore sous le coup des agitations sociales.

« En dehors de tous les systèmes qui agitent le monde, un fait reste acquis et incontestable, c'est

que le travail ou l'industrie doit être désormais le grand mobile de l'activité humaine, Il paraît presque puéril d'entreprendre de réhabiliter l'art, et d'effacer cette espèce d'anathème dont il a été frappé par la philosophie de l'auteur du *Contrat social*, puisque des ruines d'une société qui s'est écroulée, pour la plus grande partie, au courant de ces doctrines, il surgit, non pas un monde qui retourne à un mythologique état naturel, mais un monde qui cherche dans le travail le développement des destinées humaines.

« Ces réflexions seraient sans doute étrangères à notre sujet si un jugement tout lacédémonien sur l'un des plus nobles côtés de l'intelligence — le sentiment de la perfection dans les œuvres de la main — n'avait laissé des partisans plus nombreux qu'on ne saurait le croire. Tout récemment encore, un des plus profonds penseurs de notre temps n'a-t-il pas écrit ces mots dans un livre fameux : — « Vos artistes, artisans de luxe et de luxure ! » — Accuser les sciences et les arts de servir à cacher sous des fleurs les chaînes de la tyrannie, ainsi que l'a fait le paradoxal lauréat de l'Académie de Dijon, ne sont pas raisons tout à fait passées de mode. »

« Non, l'art n'est point un élément de corruption. L'homme qui boit dans une sébile de bois est plus près de la brute qui s'abreuve dans une auge

de pierre, que celui qui se désaltère dans un vase de cristal ; et l'artiste qui a donné à ce cristal sa forme empreinte dans un moule de bronze par le simple secours d'un souffle d'une seconde, et partant à meilleur marché que le façonnage de la sébile, a plus fait pour ennoblir et moraliser son semblable que tous les inventeurs de systèmes : *par le travail, il lui a donné l'usage et la jouissance des choses dont les rhéteurs n'ont su que lui inspirer l'envie.* »

Arrêtons la citation sur cette pensée. Elle est d'un noble accent et frappée en bons termes. On y aura vu la clarté, le sens droit d'un esprit élevé et pratique à la fois, épris des grandes choses et ennemi des utopies.

Après cette vie de travail ininterrompu, Klagmann mourut dans une honorable pauvreté. L'Union centrale prit l'initiative d'une souscription parmi ses membres et auprès de tous les amis de l'art pour ériger à l'excellent artiste un tombeau modeste, où sa famille et les appréciateurs de son charmant talent pussent retrouver son nom.

Ce tombeau a été exécuté au Père-Lachaise sur les dessins de M. Davioud, l'architecte éminent qui présidait alors la commission consultative de l'Union centrale. C'est M. Biès, sculpteur-ornemaniste, ami de Klagmann, qui sculpta tous les ornements et M. Legrain le médaillon de l'artiste. L'architecte

a décoré la stèle qui consacre le monument, à l'aide d'une reproduction du grand vase de Klagmann. De la sorte le statuaire est honoré par son œuvre même. De l'orifice du vase s'échappe un flot de rinceaux et de feuillage qui symbolisent l'influence du maître sur l'art décoratif contemporain.

Klagmann aura-t-il été une des dernières victimes du préjugé qui divise les artistes en deux classes : les artistes proprement dits et les artistes industriels ? Nous n'osons l'espérer. Préjugé funeste qu'il faut tendre à détruire de tous nos efforts, car il jette dans les voies de l'art abstrait des générations de parasites et d'impuissants qui utilement eussent pu développer leurs facultés dans les applications industrielles.

La vie de Klagmann et l'estime que les artistes ont conservée pour son talent contribueront à relever aux yeux des jeunes gens la carrière que l'élégant statuaire n'a pas dédaigné de suivre ; elles établissent par l'exemple et d'une manière définitive que, si dans l'art il y a incontestablement des degrés, il n'y a point cependant deux sortes d'art.

CONSTANT DUTILLEUX

La vie, la vie de province surtout a parfois de terribles exigences, de cruelles amertumes. Elle a pris Dutilleux au moment où il sortait de l'atelier et jusqu'aux dernières heures l'a gardé dans son ombre. Le nom de l'artiste commence à peine à s'en dégager. Ce n'était pourtant pas le premier venu, le peintre qu'estimèrent, l'homme qu'aimèrent les deux grands maîtres de l'École française en ce siècle : Eugène Delacroix et Corot.

Dutilleux (Henri-Joseph-*Constant*) naît à Douai (Nord) le 5 octobre 1807, le septième et dernier enfant de la famille, nous apprennent ses biographes. Son père, médecin des hôpitaux militaires, meurt de la peste, en 1810, à Breda, un nom de ville immortalisé par le pinceau de Velazquez. Recueilli par un oncle, notaire à Douai, l'orphelin est bientôt mis au collège où il fait de bonnes études, qui lui permirent plus tard d'ajouter à son mince budget d'étudiant le produit de quelques leçons de latin. Il en conserva, toute sa vie, le goût très-vif des

lettres anciennes. Ses études achevées on l'expédie à Paris, à la recherche d'une position sociale (mars 1826). Il n'avait pas dix-neuf ans, n'était point de robuste santé, entre — par je ne sais quelle méprise sur ses aptitudes physiques — à l'imprimerie Fain, rue Racine, s'épuise à ce dur labeur de la presse, « à monter chaque jour, de la cave au second étage, des formes de 60 à 80 livres[1] », au terme de quelques mois y renonce, et commence l'étude de la peinture.

Dès son arrivée à Paris il avait parcouru les musées, les galeries publiques. Avec quelle ivresse ! — Il les « dévore ». En sortant du Luxembourg, en juin, il écrit : « Je n'aurais jamais cru que la peinture pût produire sur moi un effet si extraordinaire. — J'étais hors des gonds... Je pleurais comme à la représentation d'une tragédie. » (N'oublions pas que les acteurs tragiques alors s'appelaient Duchesnois, Mars et Talma.) Il se fait recevoir à l'atelier du peintre Hersent, l'auteur de l'*Abdication de Gustave Wasa*, tableau brûlé au Palais-Royal en 1848, suit assidûment l'académie de Suisse, les cours de l'École des beaux-arts, et déclare bientôt qu'il ne retournera pas au pays « avant de savoir peindre un portrait à l'huile ».

1. En termes d'imprimerie, le mot *forme* sert à désigner le châssis de fer dans lequel on serre la *composition* ou assemblage des *caractères* en métal dont sont formés les mots, les lignes et les pages.

il y retournait pour un semestre en mai 1827.

Mil huit cent vingt-sept ! Eugène Devéria exposait la *Naissance d'Henri IV ;* Ary Scheffer, les *Femmes souliotes ;* Eugène Delacroix, le *Marino Faliero,* son *Tasse dans la prison des fous,* le *Sardanapale,* le *Christ au mont des Oliviers.* Du tableau de Devéria il écrit : « C'est la perle du Salon. » Il dit — c'était à cette date singulièrement osé : — « Delacroix vient de prouver qu'il sait dessiner. — Je ne voudrais qu'un peu plus de majesté dans son Christ. Les anges sont composés comme Raphaël... couleur étonnante. » Ce n'est pas Raphaël pourtant qui l'attire au Louvre, c'est Rembrandt, c'est Titien, c'est Murillo; mais surtout Rembrandt dont il copie *toutes les œuvres* dans la grande galerie où il était absolument seul à travailler pendant le terrible hiver de 1829 ; il y gelait.

En cette même année, 1829, après être allé visiter une exposition privée où, moyennant une cotisation, tout artiste était admis à montrer ses tableaux : il écrit encore : « En général, on cherche plutôt à faire beaucoup qu'à faire bien. Ingres et Delacroix (on les confondait alors dans le même mouvement) voilà les seuls que je voie se soutenir... Les Devéria etc., etc.; tout cela se perd... Mais Delacroix, mais Ingres, voilà des hommes dont le pinceau ne peut pas errer.» En 1830, son choix est fait, fixé à tout jamais : «Il existe un peintre, un véritable

peintre, le seul peintre de l'époque qui ait du génie, qui ne copie point, c'est Delacroix. Voilà mon grand homme, voilà celui dont les tableaux portés au Louvre ne feront point tache... Il vient de paraître de lui deux belles lithographies, un lion et un tigre; c'est beau comme un Delacroix. Je n'en sais point le prix, je n'en sais que la beauté. » Voilà un jugement décisif, définitif. Qui le porte ? Un enfant de vingt-deux ans.

Mais l'humble pécule s'épuise, avec quelque soin qu'il ait été ménagé. Et pouvait-il l'être davantage? « Déjeuner : 3 sous de pain, 1 sou de fromage. Dîner : 17 sous. Logis (rue Gît-le-Cœur n° 5) : 17 francs par mois, bottes comprises. » Les leçons de latin; la vente de quelques copies ne suffisaient pas à cette modeste existence. Dutilleux rentre à Douai, s'y marie selon son cœur, sans compter. Mais il faut vivre. De son mieux il concilie ses goûts avec la nécessité d'un état. Quel état ? Il a traversé une imprimerie parisienne, il se fera imprimeur-lithographe, à Arras; cela touche à l'art. En même temps, il se fait professeur de dessin, exécute de nombreux travaux décoratifs pour des églises dans les campagnes du Nord et une grande quantité de portraits.

Paris de temps en temps le revoyait, mais par échappées. En 1838, il fait des copies au Louvre dans la galerie espagnole dispersée aujourd'hui. En 1839, il se lie avec Delacroix d'une amitié si

sûre que le grand artiste, à son lit de mort, vingt-quatre ans plus tard, le fait demander. Et comme Dutilleux se retirant s'excuse d'être resté si longtemps auprès de lui : « Non, non, répond Delacroix, votre visite est comme un baume et je vous remercie. » On sait que Dutilleux fut avec MM. Pérignon et Dauzats peintres, Carrier le miniaturiste, le baron Schwiter, amateur, Andrieu peintre, son élève et son préparateur, « son clerc » disait le maître, et M. Philippe Burty, critique d'art, l'un des sept amis à qui Delacroix confia par testament le soin de classer ses dessins dans son atelier en vue de la vente posthume.

Dutilleux, avec sa chaleur de cœur habituelle, avait communiqué sa passion pour le grand Romantique à quelques-uns de ses amis du Nord, à M. Le Gentil notamment, juge au tribunal d'Arras, amateur éclairé. Nous recevons communication de deux lettres *inédites* de Delacroix, qui témoignent de l'active amitié de Dutilleux. Elles sont l'une et l'autre adressées à M. Le Gentil.

Paris, 24 mars 1858.

Monsieur,

J'ai reçu la lettre si remplie de bienveillance par laquelle vous voulez bien me remercier du parachèvement de la petite peinture que Monsieur Dutilleux m'avait demandée pour vous. J'en suis presque

confus, quand je pense qu'il y a longtemps déjà que vous devriez l'avoir reçue. Il est vrai que ma mauvaise santé depuis plus d'un an ne m'a pas permis de toucher un pinceau. Les embarras d'un déménagement sont venus encore compliquer le peu d'occupations auxquelles je pouvais me livrer. J'ai saisi avec empressement la première occasion de vous satisfaire, et je suis très-heureux que ce petit échantillon vous plaise. Je ne puis de mon côté, vous remercier assez de tout ce que vous me dites de flatteur et d'aimable dans votre lettre ; vous avezpour ami un homme qui est habitué à me gâter beaucoup et il vous auracommuniqué unepartie de ses sentiments. Je ne puis également que reporter sur vous, Monsieur, la haute estime que je professe pour Monsieur Dutilleux,dont l'amitié me touche et m'honore à un point que vous,son ami,devez facilement apprécier.

Veuillez être assez bon pour le remercier en mon nom de sa bonne lettre, et pour lui dire que je suis enchanté de ne pas être arrivé trop tard avec mon envoi.

Recevez aussi, Monsieur, l'expression des sentiments de haute considération avec lesquels j'ai l'honneur d'être

Votre très-obéissant serviteur,

EUG. DELACROIX [1].

1. La peinture dont il est ici question est l'esquisse du plafond de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice.

En 1855, Dutilleux avait fondé, à Arras, une Société des Amis des Arts dont il fut le président jusqu'au moment où il quitta cette ville pour venir, en 1858, habiter Paris définitivement. M. Le Gentil lui succéda à la présidence, et c'est à ce titre que celui-ci reçut la lettre suivante :

« A Monsieur Le Gentil, président de la Société des Amis des Arts d'Arras.

« Ce 30 janvier 1863.

« Monsieur,

« Je m'aperçois que j'ai bien tardé à répondre à la lettre que vous avez bien voulu m'adresser, et dans laquelle vous m'apprenez que vous n'avez pas été mécontent de ma *Petite Médée*. Je suis très-heureux de ce résultat. Comme je l'ai exécutée sans avoir près de moi l'original, il s'y trouve des variantes nécessaires ; mais enfin j'ai fait de mon mieux. Quant au prix que vous voulez bien m'annoncer pour le courant de février, je vous en remercie beaucoup d'avance et ne désire nullement que vous preniez la peine d'avancer le terme. Je suis enchanté de contribuer dans une faible part à la propagation du goût de la peinture dans une ville où j'ai des relations si honorables et qui m'a donné déjà des preuves précieuses de sympathie.

« Recevez en particulier, Monsieur, l'assurance dé ma cordiale et bien haute considération.

« EUG. DELACROIX. »

Pour son compte, Dutilleux avait reçu plusieurs tableaux de Delacroix, entre autres, en janvier 1847, l'esquisse peinte de l'*Éducation d'Achille*.

Après avoir achevé le classement de l'atelier de la rue Furstenberg, pénétré d'admiration, il écrit :

« La mort du maître (Delacroix) l'a fait encore grandir dans mon estime. Je veux dire son œuvre, car, quant à l'homme, il a toujours été pour moi un géant. Delacroix est un maître immense qui n'a pas eu d'égal jusqu'à nos jours, dans cette partie si importante de l'art qu'on appelle l'expression. Et par l'expression je n'entends point les grimaces de tel ou tel visage ou physionomie, mais ce qui résulte de l'agencement général des lignes, du mouvement complet du corps et des membres, du jeu de tous les muscles, puis de l'effet obtenu par un choix de couleurs en harmonie avec ce sujet. A ce titre, je le répète, Delacroix n'a point de devancier qui puisse lui être comparé; nul n'a eu à un degré égal cette force et cette souplesse. Courrier au jarret d'acier que nul obstacle n'a effrayé et qui dépasserait plutôt le but que de ne pas l'atteindre. »

D'autres amitiés illustres comptèrent dans la vie de Dutilleux : Paul Huet, Barye, Préault, Théodore

Rousseau, J.-F. Millet, Aligny. Aucune ne lui fut plus chère que celle de Corot. Au Salon de 1847, le peintre douaisien tombe en arrêt devant un des tableaux du grand paysagiste, alors complétement méconnu et qui devait l'être si longtemps encore. Malgré bien des deuils intimes (il avait perdu quatre enfants), une modeste fortune récompensait les efforts de Dutilleux, sa vie de travail et d'abnégation; il résolut d'acheter ce tableau de Corot et à cet effet lui écrivit. Les biographies du maître nous ont appris que son père avait pendant de longues années refusé de croire à son talent. C'est la lettre enthousiaste de Dutilleux qui, tombant par hasard entre ses mains, le convertit. Nouée dans ces conditions, leur amitié ne devait être rompue que par la mort. On comprend que l'artiste confiné en province désirât travailler en compagnie du maître qui lui inspirait une si grande admiration. Aussi l'invitait-il souvent à venir à Arras. A ce propos, il est intéressant de publier l'une des nombreuses lettres de Corot à Dutilleux. Celle-ci est vraiment touchante par le sentiment de respect d'un fils de cinquante-trois ans pour sa mère dont il attend l'agrément pour « s'envoler » vers son ami.

« Paris, ce 14 janvier 1849.

« Monsieur,

« Votre lettre m'a fait grand plaisir. Je vous remercie beaucoup du renouvellement de votre invitation d'aller vous visiter. Soyez certain, Monsieur, que, ne serait-ce que pour peu de jours, je me fais une fête d'exécuter ce petit voyage quand les beaux jours vont revenir. J'ai communiqué votre lettre à ma mère qui, d'après ce qui y est exprimé, ne peut manquer de me donner la liberté pour m'envoler vers vous. Nous pourrons ensemble alors admirer pour quelques instants cette nature si bonne, puisqu'elle se présente belle et ravissante pour tout homme qui la cherche.

« En attendant le plaisir de vous voir à Paris ou à Arras, recevez, etc.,

« C. COROT.

« Vive la conscience et la simplicité : c'est la seule voie qui conduise au vrai et au sublime ! »

Ce qui touchait surtout Corot, c'est que Dutilleux avait fait plus et mieux que de proclamer des premiers le génie du peintre, c'est que d'après ses tableaux il avait conclu à la fermeté, à la droiture de l'homme et lui avait ouvert son foyer domestique. Plus tard, Corot se plaisait à redire aux

enfants de son ami regretté qu'il conservait une constante gratitude de cette confiance, de cette joie qui s'était offerte à lui en un temps où il vivait absolument isolé. « Sans me connaître, sans m'avoir jamais vu, ce cher ami, qui avait des filles, avait jugé sur ma peinture que j'étais un honnête homme et avait mis sa maison à mon entière disposition. » Leur amitié se resserrait chaque jour par une intimité croissante, par des échanges d'hospitalité tantôt à Arras, tantôt à Ville-d'Avray, par des excursions dans la forêt de Fontainebleau, par des voyages faits en commun, notamment le voyage de Hollande, où les musées rapidement vus furent aussitôt désertés pour le travail sur nature.

C'est en allant rejoindre Corot à Paris pour l'emmener à Marlotte, le 14 octobre 1865, en chemin de fer, que Dutilleux fut atteint pour la seconde fois d'une congestion au cerveau. Il en mourait huit jours après, en son domicile, rue de Rennes, à Paris.

Corot, Delacroix : sur ces deux noms dont il avait dès l'origine prévu la gloire future, se concentre toute la passion d'art de sa vie. Il collectionne tout ce qu'on écrit sur eux, toutes les reproductions de leurs œuvres, parle d'eux sans cesse, dans ses conversations, dans ses lettres, les juge, les compare.

D'Eugène Delacroix il écrira :

« Chose étrange ! celui que chacun s'est plu à proclamer le chef de l'école romantique, E. Dela-

croix s'est trouvé être le seul peintre classique de notre temps, c'est-à-dire le seul qui soit resté dans la saine tradition de l'antique et des grands maîtres de la Renaissance, le seul dont les œuvres placées au Louvre pourront supporter l'épreuve de ce terrible voisinage, et il a été cela sans effort comme sans parti-pris, en obéissant à son tempérament et guidé par son seul instinct.

« Ceci, qui semble être un énorme paradoxe, sera la simple vérité dans cinquante ans.

« C. DUTILLEUX. »

« 29 janvier 1865.

L'opinion n'a pas été si lente à se former que le pensait Dutilleux.

Un autre jour, sous l'empire de sa constante préoccupation, il esquisse un parallèle entre ses deux amis.

« Je ne sais pas si Corot n'est pas supérieur à Delacroix. Corot est le père du paysage moderne. Il n'est pas un paysagiste, qu'il en ait conscience ou non, qui ne procède de lui. Je n'ai jamais vu un tableau de Corot qui ne fût beau, une ligne qui ne fût quelque chose. Parmi les peintres modernes, ajoutait-il, Corot est celui qui, en tant que coloriste, a le plus de points d'analogie avec Rembrandt. La gamme est dorée chez l'un, et grise chez l'autre; mais tous deux se servent des mêmes moyens pour

arriver à la lumière et faire valoir un ton, l'un par l'autre, dans l'entière harmonie. En apparence leurs procédés semblent contraires, mais le résultat voulu est le même. Dans un portrait de Rembrandt, tous les détails se fondent dans l'ombre, pour forcer le regard à se porter sur un point unique, mieux caressé que les autres, les yeux souvent. — Corot, lui, sacrifie au contraire les détails qui sont dans la lumière, extrémités d'arbres et autres, et vous ramène toujours à l'endroit où il a décidé de toucher l'œil du spectateur. »

Je retrouve encore dans les cartons de Dutilleux, qui m'ont été libéralement ouverts par son gendre, M. Alfred Robaut, de précieux souvenirs fixés d'après des conversations de Delacroix.

« C'était vers 1854, dans un de ces trop rares entretiens que j'eus avec Delacroix, entretiens où il se donnait tout entier avec une verve fiévreuse et une grâce presqu'enivrante et qu'il faisait parfois durer plusieurs heures à mon profit et à ma grande jouissance... Nous en vînmes à parler du paysage et des paysagistes de cette époque. Le maître me parut médiocrement satisfait. Il devait d'ailleurs faire peu de cas du paysage proprement dit.

« Pour ce génie si rudement emporté vers les choses violentes, qui voulait avant tout et à tout prix exprimer une idée, le paysage n'était qu'un fond, un lien pour la scène, un accessoire impor-

tant sans doute, mais toujours subordonné à un sujet quelconque. Je dis important : en effet, les études nombreuses exécutées par lui d'après nature, soit au crayon, soit au pastel (très-peu à l'huile et dans sa jeunesse), et trouvées par nous dans ses cartons, après sa mort, le soin qu'il en prenait, la manière toute magistrale dont elles sont traitées, prouvent suffisamment qu'il ne négligeait pas ce côté si intéressant de l'art. Et lorsqu'un jour, une génération impartiale lui aura assigné la place qui lui est réservée parmi les plus grands maîtres de la peinture, ses œuvres donneront une nouvelle confirmation à l'opinion généralement admise que les plus grands peintres d'histoire ont toujours été les paysagistes les plus puissants.

« Et puis ne devait-il pas avoir un profond dégoût pour ce genre banal et bâtard, qui perçait alors pour trouer depuis, genre qui ne représente *ni* l'étude d'après nature, *ni* le paysage composé, qui n'a ni la saveur un peu âcre de la première, ni le développement et la richesse du second ; genre nul, faux et d'un facile emploi... qui va prendre quelques indications sur place et à la hâte, d'une nature choisie souvent avec un goût fort douteux, et qui vient terminer dans l'atelier des toiles plus ou moins bien ébauchées d'après nature. Terminer ! ceci s'entend et se fait suivant le goût du jour et le besoin de la vente. Ce goût et la méthode

varient tous les cinq ou six ans (l'amateur se lassant vite). Affaire de mode et d'argent surtout.....
— Aussi le maître me disait-il : « Le paysage s'est « réfugié au théâtre ; ceux qui peignent les décors « sont les seuls qui comprennent le genre et qui le « mettent heureusement en pratique. » Je partageai l'opinion du maître. Pourtant il avait condamné tous les paysagistes en masse, et je fis *in petto* une exception, mais bien carrément et très-disposé à défendre mon opinion et à lui tenir tête au besoin. Je me hasardai donc à lui dire : Je vous livre volontiers tous les paysagistes... mais Corot ? « Oh ! « celui-là ! s'écria-t-il et mû comme par un ressort « d'acier (il avait de ces soubresauts), ce n'est pas « un simple paysagiste, c'est un peintre, un vrai « peintre, c'est un génie rare et exceptionnel ! »

« Je me sentis délivré d'un grand poids. Si grande est mon admiration pour Corot qu'il m'eût été pénible de me trouver en désaccord avec Delacroix, sur ce seul point peut-être..... Plus tard et voyant en Delacroix cette bonne disposition pour Corot, je cherchai à mettre en rapport ces deux êtres qui se seraient facilement soudés..... » (Inachevé.)

M. C. Le Gentil de qui Dutilleux a laissé un admirable portrait, a dit du peintre douaisien : « Organisation vibrante, nerveuse et mélancolique, nature ardente et enthousiaste, esprit élevé, noble, fier et indépendant, conscience droite, cœur ai-

mant, généreux et dévoué par-dessus tout : tels étaient chez Dutilleux les traits saillants de l'homme et du caractère. » Ailleurs il dit encore : « Sur une table de son atelier, se voyaient pêle-mêle Homère, les *Idylles* de Théocrite, Horace, les *Églogues* de Virgile, Sénèque, Tacite, la *Vulgate*, les *Confessions* de saint Augustin, l'*Imitation*, Montaigne, Pascal, Corneille, Racine, quelques volumes de Michelet, de Lamartine, d'Alfred de Musset et de Victor Hugo. » Dutilleux était un lettré. Les fragments de sa correspondance et les extraits de ses cahiers de notes en font foi.

Peintre, il traversa des états d'âme et d'esprit très-différents. Nous l'avons vu tout d'abord épris de Rembrandt. Rappelons à ce sujet quelle passion la jeune école apportait à l'étude des maîtres, des coloristes et surtout des *peintres*. Les élèves de David avaient par système désappris toute science de la couleur ; il fallait faire à nouveau l'apprentissage des procédés de la technique, des maniments de pâte. C'est cela d'abord qui dans Rembrandt l'attira et aussi la profondeur de l'expression. Plus tard, en effet, il disait : « Il ne suffit pas de peindre pour être peintre, il faut savoir penser, il faut surtout sentir, frissonner et pleurer quelquefois à la vue des chefs-d'œuvre; c'est dans une exquise sensibilité qu'il faut chercher le talent. »

L'évolution s'accomplit lentement. Pendant vingt

ans et plus Dutilleux reste sous le charme de Rembrandt; sa peinture comme celle du maître hollandais est bitumineuse, rousse, quasi monochrome, empâtée dans les lumières. A dater de 1851, sous l'influence de Corot sans doute [1], il se dégage des fonds d'ombre, dissimule la touche, éclaire sa palette, se fait en toute sincérité naïf, humble, presque gauche en face de la nature. Il procéda du composé au simple. C'est la grande loi du progrès en peinture. Voyez Th. Rousseau qui traversa la même succession d'efforts. Et le peintre qui se plaisait naguères à enfumer ses tableaux, à les saucer avec de l'huile à quinquet, avec de l'huile grasse, avec des huiles de couleur, applaudit sans réserve à la restauration ou plutôt au nettoyage de la galerie de Médicis de Rubens au Louvre. On n'a pas oublié les clameurs que souleva cette opération si nécessaire et si habilement conduite. Dutilleux écrit :

« On a bien fait, fort bien fait, de nettoyer, de remettre à neuf les Rubens. Voyons donc cette peinture telle qu'elle a été faite et voulue. A force de voir les tableaux sous les affreuses couches de

1. Il ne faudrait pas exagérer cependant l'influence qu'exerça Corot sur son bon ami Dutilleux. Celui-ci a des qualités de peintre qui lui sont absolument personnelles, une grande variété de touche qui lui sert, autant que la richesse et la solide transparence du ton, à exprimer la diversité des arbres selon leur essence. Corot avec son génie particulier recherchait moins ces accents de force et de précision. Dutilleux amicalement le lui reprochait.

vernis plus jaunies les unes que les autres, nos coloristes n'ont plus voulu voir la nature qu'à travers un *verre* de couleur plus ou moins bistrée. » Il en parlait par expérience. « Que le bon Dieu les bénisse, — reprend-il, — eux, leur sauce, et leurs jus de réglisse ! Que l'on fasse la même opération sur les Ruysdaël, Huysmans et compagnie, et l'on finira peut-être par y retrouver aussi ces tons violets et roses que nous voyons aujourd'hui dans la nature et qui, je le présume, devaient aussi exister de leurs temps. »

Malgré son retour à une vision plus simple et plus juste des phénomènes extérieurs, ce n'est point toujours dans ses tableaux que se manifeste la grande supériorité de Dutilleux ; c'est dans une admirable suite de fusains d'un prix inestimable. Avec sa modestie il y attachait si peu d'importance qu'un de ses confrères, qui les estimait à leur valeur et dont le nom figure en ce livre en bonne place, contraint par les exigences du professorat de distribuer de nombreux modèles originaux, obtint de l'artiste artésien l'autorisation d'en signer quelques-uns et de les présenter comme s'ils étaient de sa main. Ces dessins justifient la théorie chère à Dutilleux et que je relève parmi ses notes manuscrites :

« Peinture, musique, poésie, architecture, en toutes les œuvres de l'esprit humain tout réside

dans les masses et rien ne vaut que par les détails ; alliance terriblement difficile et qui seule peut constituer le beau. »

Dans sa manière rembranesque il reste de Dutilleux une *Suzanne au bain*, un *Saint Louis de Gonzague* et des portraits de grande allure : ceux de MM. Régnier, Mercier, C. Le Gentil, Damiens, du général Servatius, de madame Alexandrine Le Riche, etc., etc.

De 1851 à 1865, il s'abandonne d'une façon à peu près exclusive à sa passion pour la nature sans l'homme : pour le paysage. Il est captivé par les ciels, les arbres, les eaux, les terres, les dunes du Nord : Arras, Douai, Dunkerque, Gravelines, le Tréport, Fontainebleau. Çà et là quelques portraits, celui de son plus jeune fils, J. Dutilleux, si remarquable par la franchise de la touche et la finesse des colorations, quelques études de nu qu'il expose au Salon, expliquent la fermeté de son dessin comme paysagiste.

Les musées d'Arras, de Lille, de Douai, de Montpellier possèdent des œuvres de Dutilleux. Pourquoi revenant à l'excellent principe inauguré jadis par M. F. Villot et tendant à faire du Louvre un vaste et complet répertoire de l'art, ne recueillerait-on pas au musée de Paris un témoignage de ce talent généreux ? Les amateurs conservent précieusement — outre des études peintes sur nature avec

une rare conscience, avec un sentiment exquis de la forme, et une connaissance parfaite des diverses essences de végétation, — des fusains merveilleux, des dessins d'intérieurs enlevés avec une verve spirituelle à la Diaz, à l'Isabey, des compositions d'une tournure héroïque comme le *Saint Christophe*, comme le *Macbeth et les Sorcières*.

En dépit de l'évolution accomplie par le peintre dans le sens *naturiste*, on y retrouve la fougue, la grandeur, la poésie, la recherche de l'effet, les belles mises en scène, la surprise du détail, la majesté d'ensemble, la puissance d'impression et l'imagination d'un artiste qui avait mouillé ses lèvres à la féconde mamelle du Romantisme.

A la mort de Dutilleux sa famille reçut de nombreux témoignages de la vive et générale sympathie qu'inspiraient également l'homme et l'artiste.

Le peintre Jules Breton, écrivait de « Quimperlé, 31 octobre 1865. — Mon cher Robaut, j'apprends par une lettre de mon frère, la nouvelle bien inattendue de l'affreux malheur qui vient de frapper ta famille en la personne de notre pauvre ami Dutilleux, ton beau-père. Je sais combien vous l'aimiez tous et combien il était digne de votre affection, car ce n'était pas seulement un artiste, d'un sentiment élevé, c'était encore un homme de cœur que ses vertus faisaient vénérer...... »

M. Ph. Burty connaissait Dutilleux pour avoir classé avec lui dans l'atelier de Delacroix les nombreux dessins du maître.

Il écrit à M. A. Robaut : « La vie de votre beau-père, toute de recueillement, de jouissances isolées et sévères, d'amour pour la famille, l'art et le travail, est pour notre génération un enseignement qui risque de n'être guère compris ni imité. Les exemples de dissipation, de servilité, de scepticisme partent de haut et ne sont que trop suivis......

« J'avais été pris pour son caractère d'une grande sympathie, pendant que nous collaborions au classement des dessins d'Eug. Delacroix et je vous ai dit alors que j'avais la plus grande estime pour son caractère, réfléchi, sensé et honnête. »

Cette lettre fut écrite à propos de la biographie de Constant Dutilleux, par Gustave Colin [1].

Dans une autre lettre M. Burty s'exprime ainsi à l'occasion du fac-simile de vingt-neuf lettres de Eug. Delacroix à C. Dutilleux :

« Ces lettres sont intéressantes en tous points : Elles montrent toute l'estime que Delacroix faisait de la délicatesse et du talent de votre beau-père. C'est un brevet d'honorabilité signé par le plus

1. Il a été publié deux excellentes études sur le peintre artésien : CONSTANT DUTILLEUX, sa vie, ses œuvres par Gustave Colin, Arras. 1865. — NOTICE SUR DUTILLEUX par C. Le Gentil. Arras 1866.

grand génie et la plus délicate nature de notre temps. Elles jettent aussi un grand jour sur les préoccupations du maître à l'endroit de ses travaux, sa communion constante avec les idées les plus nobles, les sentiments les plus généreux, son ardente recherche du mieux, son horreur pour la banalité et le lâché. »

Enfin un grand amateur mort récemment, M. Alfred Sensier, l'ami de Rousseau et de Millet, qui connut C. Dutilleux à la vente posthume d'Eug. Delacroix, écrit à son tour.

« Cher monsieur Robaut, je reçois à l'instant le prospectus de M. Gustave Colin à propos de l'œuvre qu'il publie sur M. Dutilleux... Je ne saurais trop vous prier de veiller à ce que cette œuvre soit bien fournie de faits, de documents, de réflexions, de dates sur les Temps que votre digne beau-père a traversés. Ses lettres, les anciennes surtout, sont excellentes, d'abord sur son caractère, ensuite sur les points historiques et artistiques qu'il rapporte. C'était une époque où l'enthousiasme vrai, le désir de bien faire bouillonnait chez les jeunes gens. C'était les jours de Delacroix en herbe, de Géricault mort dans tout l'éclat de son génie, de Ingres obstiné, fanatique et dur à lui-même et à ses élèves. C'était le Romantisme dans sa bonne et franche expression première, cherchant la vérité, la grande expression et loin encore de son amour pour le bruit, le fan-

tasque et le côté névralgique et désespérant que la queue des maîtres suscita après 1830...

« Quels courageux champions, jeunes et convaincus, à côté de cette école théâtrale et ridicule jusqu'au comique, que le bon public accueillait avec prédilection et soutenait de ses journaux et de ses acquisitions !

« Ce qui se passait alors, avec la funeste école de Lyon, se passe encore aujourd'hui où les Révoil et consorts se retrouvent sous l'art délayé et appauvri du maître de la mode. C'est pourquoi il ne faut pas cesser de redire sans cesse le *Delenda Carthago*, quand la foi punique envahit l'air et sophistique l'opinion. Si ceux qui sentent en eux l'indignation contre les maquignons et les coureurs d'aventure ne se munissent pas de patience à défaut de puissance, il ne faut pas se mêler de dire un mot sur la maladie du Temps.

« M. G. Colin a de la verve et de l'enthousiasme, il manie sa langue comme un normalien. Pour Dieu ! qu'il réserve sa mitraille contre l'ennemi commun et qu'il constate combien, au milieu d'un certain bon vouloir de l'époque, les hommes nouveaux, jeunes, pleins de bonne foi, d'originalité personnelle, de courage, de volonté, de génie enfin, étaient malheureux sous les pasquinades des messieurs en scène du Salon et des tristes entraînements de la direction des beaux-arts de ce temps !...

« D'ailleurs les bateleurs gâtent tout, encombrent les avenues et assourdissent le public de leurs cris et de leurs trompettes. Pendant que les travailleurs emploient tous leur temps à chercher si difficilement la trace de la nature et le chemin des vieux maîtres, les autres *font la place*, portent l'activité du mille-pattes à courir aux nouvelles, à travestir la pensée des gens recueillis, à ridiculiser leurs œuvres, à saper leur avenir, à empester l'air de leur envie et de leur concurrence. Voyez tout cela, cher monsieur ; je vous parle en homme qui a fait bien des campagnes dans cette bataille perpétuelle ; mais ne perdons pas courage et, dussions-nous avoir les bras et la langue coupés, battons la charge contre les Eunuques de l'art. Ils sont tenaces, voraces, subtils et perfides comme ceux du Commandeur des croyants. »

Curieuse lettre d'un homme qui ne laissa jamais s'éteindre en lui le beau feu de ses jeunes ardeurs! Alfred Sensier préparait, lorsqu'il est mort, un travail important sur J.-F. Millet. Espérons que ses notes soigneusement recueillies seront livrées à la publicité.

Nous terminerons cette notice sur Dutilleux en détachant de ses carnets intimes des fragments, des observations, des réflexions qui témoignent de sa constante activité d'esprit. Ces pages nous font

assister au travail latent qui s'accomplit dans la pensée des peintres et nous rendent sensibles les phénomènes particuliers de leur vision.

NOTES EMPRUNTÉES A UN CARNET DE VOYAGE DE CONSTANT DUTILLEUX (1862-1864).

Mettre de l'air derrière les figures, principale difficulté d'un tableau.

« Suivez alternativement le contour de divers personnages, vous verrez qu'il y a des endroits où le trait échappe et se perd tout à fait, surtout dans l'ombre... plus haut il sera net et franc, plus bas très-légèrement indiqué, variant ainsi autour du groupe et autour de chaque figure.

« Quel est l'endroit ou l'air circule le plus ? — Derrière les parties qui sont plus indécises. Plus on s'applique à l'enlever diversement sur le fond, plus on met d'air entre la toile et le personnage.

« Paul Véronèse enlève souvent ses figures par le ton. Il y a en effet des tons qui avancent par leur propre valeur. — Le jaune, le blanc et le rouge prennent le devant sur le vert, le violet et le gris. Le noir aussi vient en avant par sa vigueur. Généralement les couleurs composées cèdent le pas aux couleurs primitives. Dans un salon, les femmes qui

ne portent pas des couleurs franches sont effacées par les autres ; elles se trouvent toujours au second plan....

« Des nœuds bleus sur une robe rose, air commun.

« Des nœuds roses sur une robe bleue, air distingué.

« Les roses s'enlèvent sur le ciel, donc peu de rose et beaucoup de bleu.

« Le vert s'harmonise avec toutes les couleurs, mais peu avec le bleu ; aussi, peu de fleurs bleues et leur feuillage n'est jamais d'un vert franc.

« Une jolie toilette serait une jupe taffetas lilas clair, caraco lilas foncé, collerette et manches blanches, le tout relevé par un ruban ou une rose jaune. Ainsi parée, asseyez-vous sur un canapé vert anglais.

« Quel bel ajustement à faire avec la pensée ! Un manteau velours violet, une robe satin violet-clair, un chapeau satin jaune et velours noir avec manchettes et collerettes blanches : costume sérieux.

« Une robe taffetas vert-foncé, un caraco vert-tendre, un chapeau de paille orné de rubans rose, un nœud rose ; les manches et la guimpe blanches. — Le chapeau de paille complète toujours une toilette.

« Presque toutes les fleurs ont un peu de jaune ;

aussi le jaune comme le vert, produit bon effet avec les autres couleurs. »

« A l'aquarelle, préparer les couleurs *chaudes* avec les tons *froids* et les couleurs *froides* avec les tons *chauds*.

« La couleur vit d'opposition : La couleur la plus opposée au rouge, c'est le bleu.

« Le gris et le rose vont bien ensemble.

« Toujours, si la lumière est d'un ton *chaud*, l'ombre est d'un ton *froid* ; de même si la lumière est d'un ton *froid*, l'ombre est d'un ton *chaud*. »

« En peignant, mettre un morceau de velours noir entre l'œil et la nature : On se convaincra aisément que *tout est blond*, même les troncs d'arbres vigoureux qui s'enlèvent sur le ciel. — Le noir, dès qu'il est dans l'ombre, est vigoureux, mais il cesse d'être noir. »

En 1864, Constant Dutilleux fit en compagnie de plusieurs amis, un voyage d'un mois en Suisse. Il en rapporta vingt-quatre études peintes, la plupart importantes, et soixante croquis (1).

Avec cet esprit d'ordre particulier aux races du Nord, il notait soigneusement chaque jour les faits importants de ses excursions.

Je détache de ses carnets d'intéressantes obser-

1. Études et croquis ont été lithographiés et tirés à petit nombre par M. Alfred Robant.

vations pittoresques où se mêle une pensée philosophique. Son style a l'éloquence de sa parole et de sa palette, il est précis et coloré.

MONTAGNES.

« Les forêts et les arbres leur donnent de superbes vigueurs où domine le violet, surtout dans les ombres et font valoir les verts des gazons. Les flancs perpendiculaires montrent à nu les couleurs des pierres et des rochers gris, jaunes, rougeâtres, toujours très-transparents (tons d'agate) dans les parties reflétées : le tout prend une couleur sombre qui lutte de vigueur avec les premiers plans.

« Un admirable spectacle, c'est celui qu'offrent les montagnes couvertes de glaces et de neiges, vers le soir, quand les nuages passent devant et cachent le bas. La cime peut se détacher par endroits sur le ciel. Le fond bleu fait ressortir alors la couleur chaude et dorée des ombres, et le bas reste dans un gris très-vigoureux et sinistre : nous avons vu cela à Kandersteg.

« Dans ces pays de montagnes les femmes tricotent en voyageant ; cela s'explique facilement : les distances sont longues, puis l'on monte et l'on descend sans cesse ; la route doit donc être faite lentement et d'un pas mesuré qui permet ce travail d'ailleurs peu attachant. Ajoutez encore que l'aspect monotone et austère des objets environnants

n'offre aux yeux aucune distraction, point d'incidents et peu de rencontres. Ce pays ne porte pas à la dissipation de l'esprit ; aussi le caractère des montagnards est grave: ils sont en général laborieux, hommes et femmes, et économes.La pauvreté donne peu de cesse au travail ».

LES TORRENTS.

« Les torrents coulent au milieu de pierres, petites pour le plus grand nombre; quelques-unes plus grandes et blanches.

« Quelques points vigoureux. Les pierres reposent sur un sol généralement gris-violet. Le torrent, lui, a des teintes verdâtres et ses écumes très-blanches. On peut supposer toutes sortes de ponts et accessoires rustiques, tels que barrières de toutes sortes, quelques arbres jetés en travers entre les grosses pierres et gazons, comme au torrent de l'Argentière où j'ai fait une étude. Sur les bords peuvent croître les saules, les aulnes, fresnes et autres essences. Dans le lit du torrent peuvent se trouver des pierres jaunes et rouges ».

GLACIERS.

« Ils reposent sur un terrain gris-violet composé de pierres de toutes sortes (nommées moraines) ; puis viennent les fentes, cavités ou cavernes vigoureuses où dominent le bleu et le vert pour les

demi-teintes. Le tout recouvert d'un ton gris-rose et sale, de près surtout.

« Le glacier n'occupe pas toujours tout l'espace compris entre deux montagnes ; les terrains alors sont gris et de deux teintes. Le glacier s'en distingue par ses teintes verdâtres de plus en plus claires en montant, et toujours recouvert de la teinte rosée.

« Le 2 septembre au matin, par un temps de pluie, j'eus un très-bel aspect du *glacier des Bois*, couvert d'un grand nuage gris-violet et roussâtre. Le haut de la montagne reparaissait au-dessus dans les nuages.

Ces notes donnent l'exacte mesure de l'intelligence artistique de Dutilleux, de son observation sans cesse en éveil. Il était si amoureux de son art qu'il inventait toute sorte de procédés curieux pour traduire sa pensée. Souvent le soir, il dessinait à la plume des croquis de paysages ou d'intérieurs qu'il fixait le lendemain sur le papier par un frottis d'huile grasse et rehaussait parfois quelques touches de peinture.

Il n'a manqué à Dutilleux que de vivre dans un milieu plus ardent, ici, à Paris. La province lui a donné le bonheur. C'est une compensation.

EUGÈNE DELACROIX

DESSINS. — CROQUIS. — LITHOGRAPHIES. — ŒUVRES LITTÉRAIRES.

Le grand nom d'Eugène Delacroix est revenu et reviendra si souvent encore dans le courant de ce livre que la suite de ces chapitres me paraîtrait présenter une énorme lacune s'il n'en était pas un dans le nombre qui lui fût consacré. En deux de mes volumes [1] j'ai tenté d'analyser l'œuvre peint de cet artiste immense. C'est par les côtés plus intimes que je voudrais aborder aujourd'hui le grand maître du Romantisme.

I.

Au mois d'août 1863, Eugène Delacroix, mourant, instituait M. Piron son légataire universel, et le chargeait de l'exécution de ses dernières volontés. Le grand artiste avait pris soin de régler par son tes-

1. *Les Chefs d'école.* — *L'art et les artistes en France et en Angleterre.* — Librairie académique Didier et Cie.

tament certaines dispositions capitales dans l'intérêt de sa mémoire. Ainsi, avec un juste sentiment de répulsion, il avait interdit qu'il fût fait après sa mort aucune reproduction de ses traits, soit par moulage, soit par dessin ou photographie ; il le défendait « expressément » ; il avait de même prévu et indiqué la forme de son tombeau : « Mon tombeau sera au cimetière du Père-Lachaise, sur la hauteur, dans un endroit un peu écarté. Il n'y sera placé ni emblème, ni buste, ni statue. Mon tombeau sera copié très-exactement sur l'antique, ou Vignole ou Palladio, avec des saillies très-prononcées, contrairement à tout ce qui se fait aujourd'hui en architecture. » Enfin il ordonnait « formellement » qu'on procédât à la vente aux enchères publiques de toutes les peintures et de tous les dessins qu'on trouverait dans son atelier. Il comptait sans doute assurer ainsi la réhabilitation définitive de ses œuvres, dont jusqu'à sa fin la valeur avait été si violemment contestée. On sait de quel façon le pressentiment du maître à cet égard se réalisa, quel enthousiasme le public apporta à ces quinze vacations, quel triomphe ce fut pour le petit groupe des admirateurs de la veille, quel hommage au génie du grand artiste.

Sur un point essentiel cependant, le testament d'Eugène Delacroix ne contenait aucune indication. Il ne disait rien des nombreux manuscrits — tant

publiés qu'inédits — que M. Piron devait recueillir à titre de légataire universel. En 1865 pourtant, M. Piron, pensant que ces manuscrits offriraient tout au moins un intérêt de souvenir à quelques esprits sympathiques, réunit et fit imprimer en un volume in-octavo les œuvres littéraires de l'illustre peintre. Ce volume, tiré à petit nombre, fut, seulement en 1868, distribué « aux amis d'Eugène Delacroix » par les enfants de M. Piron : car l'éditeur lui-même, dans l'intervalle, avait à son tour succombé et, son mandat rempli, était allé rejoindre dans un autre monde celui qui avait confié à son dévoûment le soin de faire respecter ses dernières intentions.

Quand on a parcouru ce livre, où Delacroix nous apparaît sous un jour tout nouveau, on se prend à regretter que cette collection de travaux, de notes et de pensées, à tant de titres si précieuse, n'ait pas été livrée à une plus vaste publicité. Sans doute, M. Piron n'avait lancé cette édition que pour sonder l'opinion, et il se réservait, si l'accueil était favorable, d'en donner une édition de librairie que tout le monde pourrait se procurer. On comprend ces scrupules de la première heure quand il s'agit de manuscrits laissés par des personnes qui n'ont jamais osé ou daigné affronter la discussion, d'un Maurice ou d'une Eugénie de Guérin, par exemple, qui ne s'étaient manifestés que dans un

cercle d'intimes et pour cette intimité. Ici, ce n'est point le même cas, et M. Piron le comprenait bien lorsque, dans l'intéressante biographie qu'il a placée en tête du volume, il disait : « L'art d'écrire, chez Delacroix, est né de la nécessité de se défendre. » Or, un artiste d'exception comme Delacroix est toujours, après lui autant que de son vivant, dans la nécessité de se défendre. Il est donc essentiel qu'on se décide aussi promptement que possible à publier les œuvres littéraires d'Eugène Delacroix. Nous supplions instamment les enfants de M. Piron de se prêter à cette publication. Si la chose doit se faire, nous pensons qu'il serait facile et qu'il y aurait lieu d'augmenter beaucoup la gerbe déjà réunie. Il faudrait ajouter aux articles que, de 1829 à 1862, Delacroix avait donnés aux revues et recueils périodiques, un relevé très-complet des notes et pensées qu'il écrivait au crayon tantôt sur ses albums de poche, tantôt sur des feuilles volantes chargées de croquis. Dans la mesure où il l'a pu, — car il existe, dit-on, une suite importante d'albums qui n'a point passé sous ses yeux [1], — ce relevé a été fait avec un soin pieux par un de ses admirateurs, M. Philippe Burty, qui fut l'un des sept amis nommément désignés par Delacroix pour opérer, après sa mort,

1. Voir au sujet des *Agenda* ou *Mémoires* d'Eugène Delacroix la très-curieuse note de Théophile Silvestre, pages 380 et suivantes de la *Galerie Bruyas* du musée de Montpellier.

le classement de ses dessins en vue de la vente. M. Burty, en outre, a déjà recueilli une partie de la correspondance du maître [1]. Il serait à souhaiter que cet écrivain si intelligemment dévoué à sa mémoire continuât cette œuvre d'affection et dirigeât une édition définitive.

C'est qu'on ne peut s'imaginer à quel point il est intéressant de suivre en ces manifestations, échappées à l'improviste du cerveau de Delacroix, le travail profond et constant de cette grande imagination d'artiste. Pour nous, il y a longtemps que cela ne fait point de doute : on peut être un bon *peintre* en étant d'esprit médiocre ; on n'est un grand *artiste* qu'à la condition d'être supérieur par l'esprit. Le peintre est un manœuvre plus ou moins habile. L'artiste est un homme qui exprime, par les moyens de l'art, l'action que les phénomènes extérieurs exercent sur son âme, qui donne et transmet aussi, à l'aide de cette imitation des phénomènes extérieurs, la solution des grands problèmes que la vie pose à chacun de nous à tour de rôle, au courant de notre existence. Delacroix fut le plus grand des peintres de sa génération, assurément, parce qu'il eut en partage des dons spéciaux, tout d'exception ; mais aussi et surtout parce que ces dons d'exception tombèrent sur un terrain déjà fertile en germes

1. *Lettres de Eugène Delacroix*. 1 vol. in-8, chez A. Quantin.

d'une autre nature, fécondés par une volonté énergique, par l'étude, par la méditation, par l'intelligence et la conception des idées générales, par l'habitude de la pensée. Ces mêmes dons, d'heureux organes, se peuvent rencontrer aussi développés chez des individus de moins haute qualité d'âme et d'esprit; ces individus, — combien n'en pourrais-je pas nommer! — sont de vaillants peintres, ils ne sont jamais que des artistes de troisième et de quatrième ordre. Ils nous communiquent d'intéressants témoignages sur ce qu'ils ont vu, mais strictement sur les êtres, les faits et les choses qui se sont réfléchies effectivement dans la chambre noire de leur organe visuel. Ils sont incapables d'imaginer, je veux dire de combiner, de coordonner des réalités vues, incapables d'assembler les éléments fournis par le spectacle du monde, et d'en composer un spectacle infiniment plus élevé et plus émouvant, celui des passions, des sentiments, des sérénités, des tristesses, des haines, des adorations, de tout ce qui constitue la vie dans l'humanité. Les peintres qui ne sont que peintres, existant intellectuellement à l'état à peu près végétatif, comme tout homme que le métier prend et absorbe entièrement, ne sont point déshérités de cette vie active; mais ils la subissent sans en avoir conscience, à la façon du paysan courbé sur le sillon, qui agit dans la nature sans la voir. Chez Delacroix, toutes

les facultés étaient singulièrement aiguisées : il fut aussi complétement homme que le plus complet à ce point de vue parmi ses contemporains. C'est ce qui le fait si grand comme artiste.

Le volume publié par M. Piron est divisé en trois parties. La première est un portrait d'Eugène Delacroix qui emprunte son intérêt à l'abondance des détails fournis sur l'homme, sur sa manière d'être, sur ses habitudes d'esprit, sur ses goûts, ses préférences, ses antipathies, par quelqu'un qui l'avait bien connu.

Dans la seconde, M. Piron a donné la biographie de son ami, c'est-à-dire un exposé chronologique des événements de sa vie et plus encore. Aidé des notes manuscrites et de ses lettres, il retrace sa vie intérieure, le mouvement de ses pensées, de ses luttes, de ses ambitions, de ses admirations. Je signalerai particulièrement un long morceau relatif à Géricault, morceau d'autant plus précieux que Delacroix, dans ses études sur les artistes, n'a rien écrit de spécial sur l'auteur du *Radeau de la Méduse*, et n'a même parlé de lui que fort peu.

La troisième partie comprend les œuvres littéraires de Delacroix, d'abord les articles publiés dans la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux-Mondes* et *le Moniteur*. Voici la liste des sujets traités par lui : Des critiques en matière d'art (1829), Portrait de Pie VII, de sir Thomas Lawrence (1829), Raphaël

(1830), Michel-Ange (1830), Prudhon (1846), Gros (1848), De l'enseignement du dessin (1850), Le Poussin (1853), Questions sur le beau (1854), Des variations du beau (1855), Charlet (1862) ; enfin une longue étude sur Puget, écrite pour la publication du *Plutarque français*.

Nous n'avons point à insister sur ces travaux connus et que déjà tous ceux que les choses d'art intéressent avaient collectionnés. Ils abondent en jugements motivés, en remarques spéciales, en observations techniques, en vues générales, qui, venant d'un homme et d'un artiste également supérieurs, ont un prix inestimable. Cependant nous rappellerons que l'esprit de ces études est essentiellement classique et paraît en contradiction formelle avec l'esprit des peintures laissées par le maître. On s'est demandé s'il était de bonne foi. Cela ne fait aucun doute, aujourd'hui que nous possédons une partie de sa correspondance intime et de ses notes relevées sur ses albums [1]. Là il ne déguisait certes point son sentiment, et nous le trouvons toujours d'accord avec celui qu'il exprime publiquement dans ses articles.

Indépendamment de ces écrits qu'il livrait à la publicité, il traçait, dit M. Piron, sur des albums, sur des feuilles volantes ou sur des papiers à dessin,

1. Le catalogue de la *Galerie Bruyas* contient un grand nombre de ces notes.

des notes et des pensées de toute sorte. Dans ses voyages ou dans la solitude de son atelier, il reportait ses méditations sur son art et en même temps sur certains problèmes de la destinée humaine. Un rapprochement, une remarque, une réflexion traversait sa pensée, et aussitôt il griffonnait à la hâte, sur le premier débris de papier venu, quelques mots rapides et vifs que peut-être il voulait employer plus tard et que souvent il n'a plus revus.

Dans ces fragments se trouve la révélation complète de cet esprit curieux, chercheur, méditatif, attiré par tous les problèmes de la vie et de l'art. Pour les artistes on pourrait formuler avec ces notes un véritable catéchisme.

II.

Qu'on me permette quelques citations. « Qui dit un art, dit une poésie. Il n'y a pas d'art sans but poétique... Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infimes détails ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier: il ne tient pas compte de tout

ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celle qu'il éprouve, et sa jouissance dépend de sa disposition présente. » Dans cette page, Delacroix nous montre l'artiste comme isolant le caractère des phénomènes naturels, forcément et inconsciemment.

Dans la page suivante il nous le montre plus fort, dégageant avec intention certaines formes expressives du milieu confus des formes environnantes. « Entre autres choses, ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmentent l'impression : ces nuages qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau qui l'enveloppent ou flottent autour des flancs de son cheval... Qu'est-ce que composer ? c'est associer avec puissance. Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives, ou plutôt leur donner une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire. Imaginer une composition, c'est combiner les éléments d'objets qu'on connaît, qu'on a vus, avec d'autres qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste. Beaucoup d'entre eux, au contraire, composent avec le modèle sous les yeux, ils ôtent, ils retranchent peut-être, ou ils ajoutent ; mais ils partent toujours de cet objet étranger à eux-mêmes, le modèle extérieur. Ils sont donc tou-

jours dominés par l'ascendant de cette nature vivante qui n'a qu'à se montrer, même sans choix et sans lien avec autre chose, pour paraître séduisante. Cette manière de procéder explique l'étonnante sécheresse de certaines conceptions. Dans ces ouvrages où l'artiste a commencé par un détail sans rapport avec une idée préconçue, le malheureux ne peut plus, jusqu'à la fin, se sauver que par l'imitation exacte de ces détails qui ont été l'occasion de sa mince inspiration. Sans doute le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n'est qu'un esclave qui doit obéir à la partie de l'invention. On lui emprunte quelques détails caractéristiques que l'imagination la plus privilégiée ou la mémoire la plus fidèle ne pourraient reproduire, et qui donnent une sorte de consécration à la partie imaginée. Il va sans dire que cette manière de travailler exige la science la plus consommée, et, pour être savant, il faut la vie entière. »

Et ailleurs : « Le génie n'est que le don de généraliser et de choisir. »

Et encore : « Que d'heureuses données se sont perdues dans les mains des faiseurs dont l'inhabile nature ne saisit qu'un coin de sa propre invention ! »

Je coupe court, il faudrait trop citer.

Sur la littérature, que de pages fines et sensées ! Et que de pages charmantes et profondes lui sont

arrachées par la contemplation de la nature, par la méditation sur l'homme, sur les rapports de l'homme et de la nature, et de l'homme avec la société! Que de boutades spirituelles sur la liberté, sur l'égalité! N'avait-il pas médité aussi sur l'art de la guerre? Espérons qu'une nouvelle édition plus complète encore viendra, un jour, nous apporter l'occasion de suivre en ses évolutions si variées l'esprit du grand artiste.

Voilà quinze ans et plus que cette édition est sollicitée. Nous ne nous lasserons pas d'exprimer un vœu que partagent tous ceux que touchent les questions d'art.

Je viens de relire, une fois de plus, tous les articles que Delacroix a publiés à différentes époques sur les arts, ils sont pleins d'enseignements utiles, de leçons fécondes données par un homme du métier qui fut un maître, pleins de révélations curieuses et de justifications piquantes qu'il faut savoir chercher et trouver. (Et dans la suite de ce chapitre j'y aurai souvent recours). D'autre part il existe, éparses çà et là entre les mains d'anciens amis de Delacroix, des lettres précieuses; ses agendas sont remplis de notes souvent fort longues relatives à son art. Comment aucun éditeur n'a-t-il songé à réunir ces articles, à charger quelqu'un de recueillir tous les éléments d'une publication dont l'intérêt n'est douteux pour personne, et dont le

succès serait assuré ? On ne peut se retrancher derrière la difficulté de concentrer tous ces matériaux dans une seule main. Il y a longtemps, sans doute, qu'ils ont été dispersés à l'hôtel des ventes, mais on sait encore où ils se trouvent, et il n'y a pas à suspecter la bonne volonté des amateurs ; ils ont donné un témoignage assez éclatant de leur amour désintéressé pour la gloire du maître, en confiant autrefois leurs dessins (payés très-cher pour la plupart) à M. Félix Robaut, l'habile auteur des fac-simile. La faveur publique s'est assez nettement déclarée pour Delacroix en ces derniers temps pour que l'éditeur ne redoute point un échec et pour qu'il se trouve un homme de goût, admirateur zélé de Delacroix, qui consente à donner ses soins à cette publication.

Par ses travaux antérieurs si consciencieux, M. Philippe Burty, j'y insiste, est tout désigné pour un pareil travail qui lui ferait honneur.

M. Burty a déjà par devers lui une certaine quantité de lettres, il possède les albums du voyage au Maroc ; sans doute il a l'intention de publier tout cela un jour. Mais pourquoi ne pas hâter le moment de cette publication ? On a publié les lettres d'H. Vernet, d'H. Regnault, pourquoi tarde-t-on à nous donner la suite de celles de Delacroix ? On y joindrait les *Souvenirs manuscrits* de M. de Planet (signalés par Théophile Silvestre dans ses *Documents*

nouveaux sur Delacroix), des *Conversations* qui ont été écrites sur l'heure par des témoins dignes de foi, M. Chenavard entre autres, des *Notes* prises sur les albums, et enfin l'ensemble de ses études imprimées dans diverses revues : l'Essai sur *Raphaël*, sur *les Critiques en matière d'art* (première *Revue de Paris*) ; les *Questions sur le beau*, les Études sur *Michel-Ange*, sur l'*Enseignement du dessin*, sur *Prudhon*, *Gros*, *Charlet* (*Revue des Deux-Mondes*). On verrait alors se dessiner dans toute sa finesse élégante, sobre, un peu hautaine, cette physionomie du plus lettré de nos peintres. Le penseur y apparaîtrait à côté de l'artiste. Ce serait enfin un dernier et durable hommage rendu à la mémoire du maître. Mais plus on attendra, plus il sera difficile de réaliser ce vœu. C'est maintenant qu'il faut s'en occuper. L'on n'a déjà que trop tardé. Bien des témoins ont disparu dont l'apport eût été précieux.

III

C'est ainsi que la mort de M. Alfred Bruyas, le généreux amateur qui légua sa magnifique collection au musée de Montpellier, a privé le public du très-important catalogue de cette galerie qu'il avait rédigé avec la collaboration de Théophile Silvestre mort, lui aussi. — Le premier volume si intéres-

sant de ce catalogue a été imprimé, mais n'est pas dans le commerce.

Nous en détachons quelques fragments qui donneront une haute idée de la curiosité qui s'attacherait à cette œuvre extrêmement précieuse.

EXTRAITS DES AGENDA D'EUGÈNE DELACROIX.

— Éléphants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges, Rubens les a rendus à merveille. J'ai été saisi, en entrant dans cette collection, d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avançais, ce sentiment augmentait ; il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités, des petites idées ou des petites inquiétudes du moment.

Quelle variété prodigieuse d'animaux et quelle variété d'espèces, de formes, de destinations ! A chaque instant, ce qui nous paraît la difformité à côté de ce qui nous semble la grâce. Ici, les troupeaux de Neptune, les phoques, les morses, les baleines, l'immensité du poisson à l'œil insensible, à la bouche stupidement ouverte ; les crustacés, les araignées de mer, les tortues ; puis la famille hideuse des serpents : le corps énorme du boa avec sa petite tête ; l'élégance de ses anneaux, roulés autour de l'arbre ; le hideux dragon ; les lézards, les crocodiles, les caïmans, le gavial monstrueux dont les mâchoires deviennent tout à coup effilées

et terminées à l'endroit du nez par une saillie bizarre; puis les animaux qui se rapprochent de notre nature; les innombrables cerfs, gazelles, élans, daims, chèvres, moutons : pieds fourchus, têtes cornues, cornes droites, tordues, en anneaux; l'auroch, race bovine; le bison, les dromadaires et les chameaux; les lamas, les vigognes qui y touchent; enfin la girafe, non celle de Levaillant, recousue, rapiécée, mais celle de 1827 qui, après avoir fait le bonheur des badauds et brillé d'un éclat incomparable, a payé à son tour le funèbre tribut; mort aussi obscure que son entrée dans le monde avait été brillante.

Elle est là toute roide et toute gauche, comme la nature l'a faite. Celles qui l'ont précédée dans ces catacombes avaient été empaillées sans doute par des gens qui n'avaient pas vu l'allure de l'animal pendant sa vie. On leur a redressé fièrement le col, ne pouvant imaginer la bizarre tournure de cette tête portée en avant comme l'enseigne d'une créature vivante.

Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions...

D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi ?

De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours, qui sont tout mon monde; de ma rue qui est mon univers.

Combien il est nécessaire de se secouer de temps

en temps, de mettre la tête dehors, de chercher à lire dans la création, qui n'a rien de commun avec nos villes, et avec les ouvrages d'un homme! Certes, cette vue rend meilleur et plus tranquille.

En sortant de là, les arbres eux-mêmes ont eu leur part d'admiration ; et ils ont été pour quelque chose dans le sentiment de plaisir que cette journée m'a donné.

J'écris, au coin de mon feu, enchanté d'avoir été, avant de rentrer, acheter cet *Agenda* que je commence par un jour heureux.

Puissé-je continuer souvent à me rendre compte ainsi de mes impressions! J'y verrai souvent ce qu'on gagne à noter des impressions et à les creuser en se les rappelant...

— Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines.

— Tout travail où l'imagination n'a pas de part, m'est impossible.

— Si je ne suis pas agité comme le serpent dans la main de la Pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaitre et s'y soumettre. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi.

— *Cette fameuse beauté* est, au dire de tout le monde, le but des arts : si c'est l'unique but, que deviennent les gens comme Rubens, Rembrandt et généralement toutes les natures du Nord qui préfèrent d'autres qualités ?

Demandez, *la beauté*, à Puget, adieu sa verve !...

— Sorti d'un travail, impossible de s'y remettre. Il y a une croûte à rompre pour s'y remettre de cœur, quelque chose comme un terrain rebelle qui repousse le soc et la houe. Mais après un peu d'obstination cette rigueur s'évanouit. Tout à coup il est prodigue de fleurs et de fruits. On ne peut suffire à les cueillir.

— Ce qui fait les hommes de génie, ce ne sont pas les idées neuves ; c'est cette idée qui les possède : que ce qui a été dit ne l'a pas été encore assez.

— Pourquoi l'extrême facilité, la hardiesse de touche, ne me choque-t-elle pas dans Rubens et qu'elle n'est que de la pratique haïssable dans les Vanloo, j'entends ceux de ce temps-ci comme ceux de l'autre.

Au fond, je sens bien que cette facilité dans le grand maître n'est pas la qualité principale, qu'elle n'est que le moyen et non le but ; ce qui est le contraire dans le médiocre.

— *Licences pittoresques.* — Chaque maître leur doit souvent les effets les plus sublimes : l'inachevé de Rembrandt, l'outré de Rubens. Les médiocres ne peuvent oser de la sorte : ils ne sont jamais hors d'eux-mêmes. La méthode ne peut tout régler : elle conduit tout le monde jusqu'à un certain point.

— La gloire n'est pas un vain mot pour moi. Le bruit des éloges enivre d'un bonheur réel. La nature a mis ce sentiment dans tous les cœurs. Ceux qui renoncent à la gloire ou qui ne peuvent y arriver font sagement de montrer pour cette ambroisie des grandes âmes un dédain qu'ils appellent philosophique.

— *Raphaël.*—Admirable balancement des lignes. Sans doute c'est à cela qu'il doit sa plus grande beauté. Hardiesses, incorrections que lui fait faire le besoin d'obéir à son style et à l'habitude de sa main.

Le Jugement de Pâris, de Raphaël, dans une épreuve affreusement usée, m'apparaît sous un jour nouveau depuis que j'ai admiré son admirable entente des lignes..... Cet intérêt mis à tout est aussi une qualité qui efface complètement tout ce qu'on voit après. Il n'y faut pas même trop penser, de peur de jeter tout par les fenêtres.

— *Michel-Ange.* — Pense au grand Michel-Ange; nourris-toi de ses grandes et sévères beautés !

— *Titien.* — Gaucherie et magnificence.....

Est-ce que l'espèce de froideur que j'ai toujours sentie pour le Titien ne viendrait pas de l'ignorance presque constante où il est relativement au charme des lignes ?.....

— *Albert Dürer.* — J'ai remarqué en présence de son *Saint-Hubert* et de son *Adam et Ève* que le vrai peintre est celui qui connaît toute la nature. Ainsi les figures humaines n'ont pas chez lui plus de perfection que celles des animaux de toutes sorte, que les arbres etc. Il fait tout au même degré, c'est-à-dire avec l'espèce de rendu que comporte l'avancement des arts à son époque... Tout chez lui est à consulter.

— *Rubens.* — J'aime son emphase, j'aime ses formes outrées et lâchées. Je les adore de tout mon mépris pour les sucrées et les poupées qui se pâment aux peintures à la mode et à la musique de M. Verdi.....

J'ai fait quelques croquis d'après les chasses de Rubens : il y a autant à apprendre dans ces compositions et dans ces formes boursouflées que dans des imitations exactes.....

Il y a beaucoup d'académique dans Rubens, surtout dans son ombre, systématiquement peu empâtée et marquant sur le bord. Titien est plus simple sous ce rapport et surtout Murillo.

Rubens à travers ses couleurs crues et ses formes arrive à un idéal des plus puissants. La force, la véhémence, l'éclat le dispensent de la grâce et du charme.

— *Jordaens.* — J'ai d'abord été renversé par la force et la science de cette peinture[1] et j'ai vu qu'il m'était également impossible de peindre aussi vigoureusement et d'imaginer aussi pauvrement.

Suzanne a l'air de connivence avec les vieillards. Cette peinture est la plus grande preuve possible de l'impossibilité de réunir d'une manière supérieure la vérité du dessin et de la couleur à la grandeur, à la poésie, au charme.....

Je me suis donc réconcilié avec moi-même après avoir reçu l'impression d'une admirable qualité qui m'est refusée : ce rendu, cette précision sont à mille lieues de moi, ou plutôt j'en suis à mille lieues.....

— *Watteau et Ruysdaël* (chez M. de Morny). — J'ai vu là un luxe comme je ne l'avais encore vu

1. Suzanne et les vieillards.

nulle part. Ses tableaux y font beaucoup mieux. Il a un Watteau magnifique. J'ai été frappé de l'admirable artifice de cette peinture. La Flandre et Venise y sont réunies ; mais la vue de quelques Ruysdaël, surtout l'*Effet de neige* et une *Marine* toute simple où on ne voit presque pas la mer par un temps triste, avec deux barques, m'ont paru le comble de l'art parce qu'il est caché tout à fait. Cette simplicité étonnante atténue l'effet du Watteau et du Rubens. Ils sont trop artistes.

— *P. P. Prudhon.* — Revu une dernière fois le portrait de Joséphine de Prudhon :

Ravissant, ravissant génie ! Cette poitrine avec ses incorrections, ces bras, cette tête, cette robe parsemée de petits points d'or, tout cela est divin.

— *Clésinger.* — M'a parlé d'une statue de lui qu'il ne doutait pas que je n'aimasse beaucoup à cause de la couleur qu'il a mise.

La couleur étant à ce qu'il paraît mon lot exclusif, il faut que j'en trouve dans la sculpture pour qu'elle me plaise ou seulement pour que je la comprenne !.....

J'ai été voir la figure de Clésinger, hélas ! Je crois que Planche a raison : c'est du daguerréotype en sculpture, sauf une exécution vraiment très-habile du marbre. Ce qui le prouve, c'est la faiblesse

de ses autres morceaux : nulle proportion, etc. Défaut d'intelligence comme lignes dans sa figure : on ne la voit entière de nulle part.

— *Dubufe.* — En revenant de voir la figure de la *République* de Dubufe, les peintures de mon atelier m'ont paru des chefs-d'œuvre, et entre autres, mon triste Marc-Aurèle que je suis accoutumé à dédaigner.

— *Constable.* — Été voir Régnier, chez qui j'ai revu une esquisse de Constable; admirable chose et incroyable.....

Ce Constable me fait grand bien.

J'emprunte enfin à ce même catalogue de la galerie Bruyas le beau testament oral d'Eugène Delacroix.

Eugène Delacroix avait dit en se redressant sur son lit la veille de sa mort :

« Je sais que tous les ouvrages que je laisse dans mon atelier ne sont pas en état d'être vus du public. Je les faisais moins pour lui que pour moi. Je veux pourtant que tout cela soit montré et mis en vente. Ce que le public n'en pourra pas saisir les artistes le comprendront. Les plus pauvres d'entre eux, ceux qui ne sont pas les moins intelligents pourront au moins avoir quelque souvenir de ma main, quelque parcelle de moi-même. Qu'on expose tout,

qu'on vende tout. Je veux enfin être jugé. Je ne crains pas de l'être. »

Grandes et nobles paroles d'un homme de génie qui avait conscience de sa valeur !

Dans une plaquette devenue rare [1], M. Amédée Cantaloube a résumé quelques entretiens qu'il eut avec Eugène Delacroix et qui nous le montrent sous un jour nouveau.

« Chose singulière, dit l'auteur de ce chaleureux panégyrique, ces entretiens s'appliquaient à la musique et quelques mots de Delacroix m'ont permis de pénétrer le fond de ses idées et de ses préférences dans cette branche de l'art.

« Une première fois chez Rossini, en 1855, nous venions d'entendre de médiocres virtuoses comme il y en a tant qui vont fatiguer l'illustre maître ; Bottesini vint enfin nous dédommager. Ce ne fut ni par un attrait bizarre pour la difficulté vaincue, ni par la loi des contrastes que nous fûmes gagnés par l'enthousiasme. L'éminent virtuose tirait de son instrument des sons harmoniques,si délicats, si fins pour rendre un air bouffe, vif et animé, qu'il était impossible de n'être point émerveillé en écoutant les mélodies légères et puresqui s'échappaient

1. Eugène Delacroix, *l'Homme et l'Artiste, ses Amis, et ses Critiques*, par Amédée Cantaloube avec un portrait à l'eau forte par Schutzenberger. Paris, E. Dentu, 1864.

comme une sorte de rire ou de moquerie féminine des vastes entrailles d'une contre-basse ! A l'instant des applaudissements, Delacroix gagné par un entrain communicatif, daigna me faire connaître ses idées sur l'effet vivant, joyeux et spirituel de la musique bouffe italienne. J'étais, je l'avoue, tout oreilles, admirant le bon sens, la verve et la justesse de son sens critique, quand, par un fâcheux contre temps, la duchesse de R..... vint l'attirer à elle par toute sorte de câlineries et de paroles aimables et gracieuses.

« A plusieurs années d'intervalle, — ici la coïncidence est curieuse,— cette conversation fut reprise, comme a point nommé, aux Italiens, après une représentation d'*Il Matrimonio* de Cimarosa. Cette fois, je me trouvais en compagnie de M. Français, connu du coloriste et qui devint l'autre interlocuteur. Je ne puis rapporter textuellement les aperçus de Delacroix, mais j'en résumerai le sens. « Quel chef-d'œuvre, nous disait-il, et quel délicieux maître ! Je n'ai jamais vu nulle part plus de pureté et plus de précision dans le dessin des mélodies. Elles résonnent et se développent douces et expressives ou bien vives et mordantes, soutenues harmoniquement par une orchestration finement brodée et aérienne. Aucun souffle excessif n'en force les sonorités qui vibrent sans jamais tomber dans le vague en pénétrant délicatement les sens comme

le parfum d'un bouquet de fleurs ! Le tissu d'une riche dentelle n'est pas plus transparent, plus élégant et plus varié. A vrai dire cette orchestration où les mélodies se croisent avec l'épanouissement de l'inspiration, bien différente de la facilité, est pour l'oreille ce qu'étaient pour les yeux les arabesques d'or et les pierres précieuses de la mosquée de Cordoue ! C'est le vrai Beau. Saluons le père de Rossini et du *Barbier*. » On pense bien qu'à trois nous faisions chorus.

« En dernier lieu, au Conservatoire, je fus moins étonné de le voir subjugué par la symphomie en *ut mineur* de Beethoven et par la majesté puissante du morceau final. Enveloppé par ces harmonies sublimes, il me paraissait là tout à fait dans son élément ; mais, comme on le voit, la force de l'esprit critique si rarement uni à l'esprit de création le rendait propre à goûter toutes les formes supérieures ou divines de l'art musical. »

IV

Il n'est point rare que des hommes, des artistes qui ont atteint à la célébrité de leur vivant soient au lendemain de leur mort abandonnés de la Fortune. Le silence succède sans transition au bruit des fanfares que sonnait à leurs oreilles la capricieuse Renommée. L'oubli couvre de végétations

rapides leur dernière demeure et le chanci tapisse leurs tableaux de ses ouates épaisses. La gloire d'Eugène Delacroix est à jamais préservée d'une telle chute. Il y a seize ans et plus que la mort de ce maître est venue à l'improviste jeter le deuil dans notre école française. Depuis ce moment, son nom, sa gloire, tant discutée naguère a toujours grandi. Bien des yeux se sont ouverts qui étaient restés longtemps et obstinément clos. La vente mémorable des esquisses peintes, des tableaux inachevés, des études de toutes sortes : pastels, aquarelles, sépias, des innombrables dessins trouvés dans son atelier, a été une révélation inattendue pour le plus grand nombre et même pour ceux qui avaient pénétré le plus avant dans l'intimité de l'artiste. L'empressement constant et croissant des amateurs à recueillir ses œuvres a confirmé ce que nous affirmions, à l'heure même de ses funérailles : « L'homme n'est plus, mais son génie aura laissé parmi nous et dans l'art contemporain des traces assez profondes pour lui assurer une vie nouvelle dans la postérité. »

Ce que je disais tout à l'heure des œuvres littéraires d'Eugène Delacroix, je le dirai aussi de son œuvre artistique. Comment ne s'est-il pas trouvé un éditeur qui songeât à former une collection gravée de ses peintures qui fît reproduire en fac-simile un choix de ses innombrables dessins. Il y

a des précédents qui garantissent le succès d'une entreprise de ce genre. Un an après la mort du peintre il fut fait trois publications partielles, isolées, soigneusement recueillies aujourd'hui par tous les amateurs.

La première est une très-exacte, très-fidèle reproduction en fac-simile de vingt-huit dessins et croquis originaux empruntés aux collections de MM. Legentil et Desavary (d'Arras), de MM. le baron P. De l'Aage, Sensier, P. Tesse, C. Dutilleux, Philippe Burty et de M. Alfred Robaut, lui-même, l'auteur de ces fac-simile. J'ai comparé quelques-unes des épreuves avec les originaux et j'avoue qu'il est impossible de pousser plus loin l'illusion du *trompe-l'œil*. L'imitation des différents procédés, plume, crayon noir, mine de plomb, des accidents même et des stries du papier vergé, amènerait infailliblement une méprise entre l'original et la reproduction, si l'on n'était prévenu. Nous appelons donc bien vivement l'attention des amateurs sur l'œuvre de M. Alfred Robaut qui n'a pas été suffisamment connue ni remarquée comme elle devait l'être. — A la vente d'Eugène Delacroix figurait une certaine quantité de pierres lithographiées, et entre autres celles de l'*Hamlet ;* M. Paul Meurice se souvint qu'il avait autrefois traduit la plus grande parmi les œuvres de Shakspeare [1] et il acheta cette suite

1. — *Théâtre* de Paul Meurice (*Études et copies*): *Hamlet*, —

de lithographies dont il donna peu après une édition *complète*. La première édition en effet ne contenait que treize sujets ; l'artiste, qui en avait achevé seize, en avait par conséquent retenu trois dont sans doute il était moins satisfait. M. Paul Meurice a rendu à l'art et aux amateurs le service de publier intégralement toute la suite.

Pour cette étude des dessins de Delacroix, nous nous aiderons aussi de l'*Autographe au Salon*, où les éditeurs intelligents et habiles du journal l'*Autographe* avaient su réunir environ deux cents croquis originaux de peintres et de sculpteurs modernes. Dans cette masse de notes spirituelles, piquantes, pleines du plus curieux attrait, témoignage précieux sur l'art contemporain, nous avons rencontré une page de croquis d'après l'antique, provenant de l'un des albums de Delacroix. Cet album appartient aujourd'hui à M. Philippe Burty. Le consciencieux écrivain et soigneux collectionneur nous a ouvert plusieurs fois tous ses cartons avec une complaisance qui nous a été bien précieuse, car sa collection est admirablement choisie pour faire concevoir et toucher au doigt, en quelque sorte, la variété inépuisable et la souplesse du talent d'Eugène Delacroix.

Falstaff, — *Paroles*, — d'après Shakspeare. Un vol., in-f° chez Pagnerre, éditeur.

V

En feuilletant au cours ailé des heures ces empreintes fugitives et hâtives de la pensée du maître, on est émerveillé de la prodigieuse activité d'esprit de cet homme qui fut l'un des plus grands travailleurs de ce siècle. Le travail était chez lui autre chose que cette pénible corvée dont Gros, par exemple, un grand artiste pourtant, calculait la durée montre en main. Delacroix travaillait sans relâche, sans trêve, avec passion ; le travail était la vie même de cette organisation ardente à toute jouissance parce qu'il était l'occasion de jouissances perpétuelles. Une fleur, une médaille antique, une charrette renversée, la fraîcheur matinale bleuissant les contours d'un paysage, les flamboyantes nuées du couchant, un geste imprévu, une gravure de maître, une lecture ; tout, toute action, toute réflexion lui inspirait un croquis immédiat et une note manuscrite. Il travaillait comme on flâne, comme on respire ; voir, pour lui, c'était comparer, penser et surtout dessiner.

Devant cette accumulation d'études de toutes sortes, on demeure confondu d'une telle puissance d'émotions pittoresques. On se rend compte de cette supériorité acquise au prix d'une poursuite incessante de tout ce qui présentait à ses yeux un

caractère esthétique. Depuis les créations de l'art antique jusqu'aux phénomènes extérieurs qui tombaient chaque jour sous son regard, il a parcouru l'étendue infinie des formes et des couleurs, surtout des formes. J'insiste sur le mot comme une réponse à ceux qui accusent Delacroix de ne pas savoir dessiner. On connaît, à ce sujet, une anecdote d'atelier assurément forgée à plaisir, mais qui était vraiment, à son heure, une bonne arme de guerre. C'est le mot d'une dame, lassée d'entendre répéter, à propos de je ne sais quelle exposition, la formule qui eut cours si longtemps. Elle répliqua naïvement, un jour qu'on louait devant elle la couleur de Delacroix en regrettant qu'il ne sût pas dessiner : « Mais pourquoi ce M. Delacroix ne prend-il pas un professeur ? J'en ai donné un à ma fille, et je vous assure qu'elle ne va pas mal. » — Qui oserait, même en plaisantant, s'aviser aujourd'hui de renvoyer le maître à l'école ? On sait maintenant que nul n'a plus dessiné que lui ; j'ajoute, en passant, sauf à le démontrer plus loin, que nul n'a mieux dessiné. Aussi admettons-nous parfaitement l'assertion que M. Philippe Burty exprimait dans la préface de son excellent catalogue de la vente : « Delacroix attachait, et non sans raison, le plus haut prix à ses cartons ; il ne les ouvrait que pour ses élèves et pour ses amis les plus intimes. Il ne les a jamais vidés pour en tirer profit. Il vou-

lait qu'après sa mort ils vinssent comme un argument solennel protester contre les reproches incessants d'improvisation et de facilité qu'on lui adressait. »

Mais Delacroix lui-même avait protesté de son vivant et publiquement le jour où il imprimait ce qui suit dans un article de la *Revue des Deux-Mondes*. Après avoir décrit le tableau de Prudhon, la *Justice et la Vengeance divine*, il continuait ainsi : « Il existe de lui sur le même sujet un dessin remarquable, mais entièrement différent et qu'il a bien fait d'abandonner. *Ce serait, contrairement au préjugé établi, une nouvelle preuve de l'insuffisance ordinaire du premier jet et de la nécessité qu'il y a à mûrir une idée et à la retourner de plusieurs manières.* » C'est dans ces croquis innombrables que l'on voit avec quelle patience Delacroix appliquait cette loi « contraire au préjugé établi. » J'en donnerai tout de suite quelques exemples frappants, d'après les croquis préparatoires pour les lithographies de l'*Hamlet*.

Dans la planche IV, où Polonius dit à Hamlet : « Que lisez-vous, Seigneur ? » le jeune prince, un bras croisé sur l'autre, tient un livre de la main droite. Ce livre dans l'esquisse était d'abord placé perpendiculairement, le trait du crayon n'a pas complétement disparu ; un second *repentir* indique que l'artiste l'inclina ensuite un peu davantage ;

enfin, à l'état définitif, le volume est tout à fait horizontal. Détail minime, direz-vous ; point si minime, car il réussit à marquer clairement que le prince Hamlet ne lit point ou ne lit plus ; les muscles se sont relâchés à mesure que la pensée du liseur s'écartait vers d'autres régions ; cette manière de tenir un livre et de n'y point lire est bien d'un rêveur qui n'a pris le volume que pour échapper à l'obsession de ses pensées et n'y réussit point. Delacroix arrive là, par la successivité du geste, à l'émotion juste. Trouve-t-on la remarque trop subtile ? il n'y a qu'à puiser dans ces croquis pour la confirmer.

Planche VIII : Hamlet surprend son oncle, le meurtrier de son père, en un moment favorable pour le tuer, agenouillé, en prières et le dos tourné. Delacroix a trouvé trois mouvements. Le premier est celui de la surprise : Hamlet porte la main droite, l'index à demi plié à ses lèvres, comme pour retenir ce cri : « C'est lui ! » — Au second mouvement la main s'est abaissée, il y a une seconde de calcul et d'hésitation. — Le dernier geste est celui par lequel Hamlet tire à demi l'épée : « Il prie, se dit-il, et je dois tout accomplir... » C'est ce dernier mouvement que le peintre a adopté. On sait d'ailleurs qu'Hamlet se ravise et renfonce l'épée au fourreau sur cette réflexion : « ... Mais j'y pense, il prie, il irait droit au ciel. »

Un dernier exemple de ce retour continuel chez Delacroix sur l'œuvre de premier jet. Lorsque Hamlet a tué Polonius caché derrière la tapisserie, on se rappelle que la scène violente entre Hamlet et sa mère se passe à deux pas de ce cadavre. A la fin de la scène, lorsqu'il est seul, en proie à une surexcitation nerveuse poussée au dernier degré, il soulève la tapisserie et jette à la dépouille du vieux fou tué par méprise une dernière injure. Un des croquis représente Hamlet debout en face du cadavre dans l'attitude d'un meurtrier vulgaire, regardant sa victime avec une sorte d'étonnement, presque de remords. Avec quelle allure de triomphe, au contraire, avec quel sourire et quel écrasant dédain, dans le dessin définitif, Hamlet soutient la tenture le poing haut, et laisse tomber sur cette guenille de vieillard son regard à demi égaré et ces paroles méprisantes : « Vraiment ce conseiller est maintenant bien tranquille, bien discret, bien grave, lui qui, vivant, était un drôle si niais et si bavard. »

Au sortir de son entretien avec sa mère, le prince de Danemark doit partir pour l'Angleterre ; il s'écrie alors avec une farouche ironie en montrant le corps de Polonius : « Commençons nos paquets par cet homme et fourrons ses entrailles dans la chambre voisine. » Delacroix en quelques coups de crayon avait indiqué ce jeu de scène : Hamlet te-

nant le bonhomme par une jambe et s'éloignant à reculons. A-t-il jugé le sujet trop horrible ? Toujours est-il qu'il y a renoncé [1].

Il m'est permis de reprendre maintenant ce que j'ai exprimé maintes fois en de précédentes études sur le maître, je puis redire que le génie de Delacroix est, malgré l'apparente incompatibilité de ces deux mots, essentiellement formé de réflexion et de passion, de sang-froid et d'audace, de prudence et de confiance en soi, de témérité si l'on veut, car il a pris soin de justifier d'avance cette témérité que les contemporains des grands artistes sont si souvent tentés de leur reprocher, et il l'a fait en une page qu'il est bon de citer tout entière.

« Il semble qu'on peut affirmer que le caractère le plus général du génie est la hardiesse et la confiance dans la force de ses conceptions. Si l'on examine avec attention tout ce qui fait véritablement beauté dans les ouvrages des grands maîtres, on verra qu'un esprit juste, mais timide, enchaîné par l'usage et les précédents, n'aurait jamais risqué certaines images, certaines expressions, certaines tournures qui saisissent par un rapport frappant de l'idée avec la forme qui leur est donnée. Qu'on examine dans les ouvrages célèbres toutes les beautés consacrées et dont l'habitude a rendu l'effet

1. Tous ces dessins de l'*Hamlet* font partie de la collection de M. Ph. Burty.

moins piquant, on verra qu'elles étaient presque toutes à leur apparition de nature à choquer les puristes. »

Il applique ensuite ce qu'il vient de dire à la littérature ; mais sous l'image, qui est juste d'ailleurs, comme on sent bien que c'est le peintre qui parle.

« ... Chaque langue, dit-il, a son arsenal de tournures, d'*accouplement de mots*, d'expressions usitées, que l'usage applique à l'expression de certaines idées. Ces tournures ont été employées une première fois avec hardiesse par un esprit aventureux. Le goût consacre les unes et repousse les autres ; là est le secret du talent, là est la force qui lui fait apprécier, dans une combinaison toute nouvelle, ce qui est le vrai, ce qui n'a qu'un semblant de vrai, ou ce qui est tout à fait à rejeter. »

A la place de deux ou trois mots soulignés, qu'on veuille bien lire : *accouplement de tons* ou de *formes*, et le paragraphe entier porte juste sur l'art des formes et des couleurs. Je me hâte cette remarque faite, de compléter la citation, afin que l'on ne songe point à accuser l'artiste de n'avoir pas vu la contre-partie de son affirmation et les inconvénients possibles de l'audace.

« Cela explique, ajoute-t-il, comment les esprits faux et boursouflés sont enclins par cela même à se croire extraordinaires. Cette extrême confiance

dans ses idées est le seul rapport peut-être que la sottise ait avec le génie, et c'est malheureusement le privilége dont elle abuse le plus. »

Comme à cet égard il n'y a guère de milieu, ainsi que le dit Delacroix, entre la sottise et le génie, il faudra bien conclure en faveur de Delacroix lui-même pour le génie, car il est parmi nos artistes celui qui, précisément, a inventé le plus de tournures originales, le plus grand nombre de formes inusitées, audacieuses et vraies (quelquefois un peu au delà du vrai ; par exemple, dans celles des lithographies qu'il n'avait point laissé publier, l'*Hamlet raillant Ophélie*, planche V de la nouvelle édition).

VI

Il ne faut pas se méprendre sur le caractère des dessins d'Eugène Delacroix, publiés en fac-simile par M. Alfred Robaut, ni sur la nature de l'intérêt qu'ils présentent. On serait bien promptement et trop vivement déçu si l'on cherchait dans cet album une collection d'œuvres achevées. A quelques exceptions près, — précisons : hormis deux beaux dessins, la *Lutte de Jacob avec l'Ange* et l'admirable *Éducation d'Achille*,— ce ne sont, le plus souvent, que croquis rapidement improvisés, indications de mouvements, d'attitudes et de gestes saisis sur na-

ture ou fixés au vol de l'imagination. Nous y voyons non une réunion de morceaux terminés et finis avec soin, mais un choix de notes, quelque chose de pareil à ces suites de *pensées* que l'on trouverait certainement dans les papiers de tous les écrivains observateurs : moralistes, critiques, romanciers. N'y eût-il aucun lien entre ces *pensées* se succédant sans transition et à l'état de matériaux amassés pour une mise en œuvre future, si elles émanaient d'un cerveau puissant, elles nous seraient d'autant plus précieuses en cet état qu'elles auraient conservé toute la fraîcheur de l'émotion qui les avait inspirées, nullement voilée ni fardée encore sous l'apprêt littéraire. Il en est de même de ces croquis d'Eugène Delacroix. Ils n'ont pas été tracés en vue de la publicité, ils ont par conséquent la négligence énergique, et aussi la franchise sans réserve d'une correspondance intime ou d'un cahier de réflexions personnelles. C'est pourquoi on écartera pour les examiner les légitimes exigences qu'on eût apportées au jugement d'un ouvrage d'art présenté comme définitif.

Je comprends donc et ne saurais trop approuver la passion dont les amateurs ont fait preuve pour ces feuilles volantes. Dans une certaine mesure, en effet, on s'explique que les hommes dont le goût est sincèrement classique ressentent quelque antipathie pour les peintures violentes d'Eugène Dela-

croix. Elles doivent choquer les esprits longuement nourris de la saine lumière du paganisme italien, épris de cet art romain toujours clair et précis, sage dans son élévation et dont aucune tourmente ne trouble la majesté olympienne. Mais les dessins du maître, par cela seul qu'on ne leur demande ni précision ni fini, ont rallié tous les suffrages et ramené tous les dissidents à la juste appréciation de ce talent hardi, inventif et fécond.

En chaque croquis, il est deux éléments essentiels qui persistent sous le caprice apparent de l'improvisation, étroitement unis et fondus dans les savants et fermes crayons du maître : il s'agit pour nous de les distinguer et de les mettre séparément en lumière, car ils caractérisent d'une façon absolue le génie du grand artiste.

La double idée également et parallèlement dominante dans le dessin d'Eugène Delacroix, c'est d'une part la préoccupation constante du sens pittoresque et original de la forme ; d'autre part la recherche exclusive de son sens pathétique. C'est ainsi l'*homme* et l'*artiste* qui se révèlent.—L'*artiste* chez Delacroix dédaigne le convenu et la banalité routinière ; il veut donner à toute forme nne tournure neuve et qui n'ait point été vulgarisée par les poncis d'école ; ce dédain et cette volonté se rencontrent chez tous les maîtres, classiques ou non. — L'*homme* sent son âme attirée, de préférence,

vers l'interprétation des grandes luttes : celles dont l'histoire a conservé le souvenir, et celles dont l'imagination des poètes a meublé notre mémoire ; c'est en cela surtout qu'il fut romantique.

L'œuvre de Delacroix reflète donc le monde des phénomènes extérieurs observés dans leur réalité par le regard perçant d'un maître, et combinés de manière à traduire un ordre d'idées particulier. L'ensemble des formes et des couleurs se présentait à lui comme un immense vocabulaire où il puisait des mots propres à rendre sa pensée. Et sa pensée, entraînée vers la passion et l'émotion dramatique, exigeait et créait de nouvelles formules à l'aide de ces mots dont elle prenait d'autorité la libre disposition.

Lutte et passion : en ces termes se résume, étudié dans son esprit, l'œuvre de Delacroix. Étudié dans sa technique, il se définit par un seul terme correspondant aux deux premiers : le mouvement ; le mouvement énergique, violent, imprévu, sans cesser d'être vrai et sans être le mouvement d'exception ; imprévu dans l'*académie* d'atelier ou d'école, fréquent dans la réalité ; audacieux parce qu'il est inusité, non parce qu'il est excessif ou faux.

Sans en excepter un, tous les dessins publiés par M. Robaut expriment l'idée de lutte violente, à ce point que le titre de chacun d'eux pourrait com-

mencer par le mot *lutte,* ou le contenir. En ces légers croquis réside l'idée permanente du Drame qui occupait l'âme de l'artiste. Bien que tracés en courant et aux moments les plus divers : hommes, chevaux, lions, panthères, en ces pages sont animés du vertige de l'action. Comme ces préludes tantôt tristes et tantôt joyeux qui, sortant du clavier sous les doigts exercés et distraits d'un compositeur, trahissent l'état de son âme ; de même, ces dessins qui naissaient spontanément sous le crayon de l'artiste révèlent la surexcitation habituelle de sa pensée. Toute conception chez lui était violente. Il n'y a que peu d'images de repos, peu de sérénité dans son œuvre ; à peine citerait-on parmi ses tableaux : *Ovide chez les Scythes;* et là, quelle tristesse amère ! — ou *Roméo et Juliette*, s'étreignant dans un dernier baiser sous les lueurs vermeilles de l'aurore ; et ici, quelle passion ! — Donc, nulle sérénité. Et, je l'ai dit : par-là il est romantique.

« La plupart des modernes sont romantiques, disait Gœthe, en 1829, non pas parce qu'ils sont récents, mais parce qu'ils sont faibles, maladifs, malades ; l'antique n'est pas classique parce qu'il est antique, mais parce qu'il est vigoureux, frais, serein et sain. » La puissance et la force de Delacroix consistent précisément dans la fidélité avec laquelle il a interprété cette faiblesse malsaine de l'âme moderne. Ses maîtres sont Shakspeare, By-

ron, Gœthe lui-même ; ses héros de prédilection : Faust, Manfred et surtout Hamlet.

Sur les lithographies de *Faust* il existe un jugement complet de Gœthe que je me reprocherais de ne pas citer ici. Après avoir examiné la scène où Faust et Méphistophélès passent à travers la nuit au galop de leurs chevaux, heurtant au passage des corps de suppliciés suspendus au gibet ; après avoir remarqué la double expression des deux cavaliers, l'un si calme, l'autre si effaré, il conclut en disant : « On doit avouer qu'on ne s'était pas soi-même représenté la scène aussi parfaitement. » A propos de la scène de la taverne où « tout est passion, mouvement » comme le remarque Eckermann, l'interlocuteur de Gœthe, celui-ci ajoute :

« M. Delacroix est un grand talent qui a, dans « *Faust*, précisément trouvé son vrai aliment. « Les Français lui reprochent trop de rudesse sau- « vage, mais ici elle est parfaitement à sa place... » De tels dessins, reprend Eckermann, contribuent énormément à une intelligence plus complète du poème. « C'est certain, dit Gœthe, car l'imagination « plus parfaite d'un tel artiste nous force à nous « représenter les situations comme il se les est re- « présentées à lui-même. Et s'il me faut avouer que « M. Delacroix a surpassé les tableaux que je m'é- « tais faits de scènes écrites par moi-même, à plus « forte raison les lecteurs trouveront-ils toutes ces

« compositions pleines de vie et allant bien au delà « des images qu'ils se sont créées. »

Ailleurs, revenant sur le même sujet, Gœthe dit encore en parlant de la traduction in-folio de *Faust*, par Stapfer, accompagnée de dix-sept lithographies d'Eugène Delacroix :

« ... Si mon *Faust* a eu pourtant un succès dont je vois encore la preuve, en ce moment même, dans ce luxe de typographie, c'est qu'il renferme, fixé là pour toujours, le tableau du développement d'un esprit pareil au nôtre, qui a souffert de toutes les peines qui tourmentent l'humanité, qui a éprouvé toutes les agitations qui la troublent, qui a partagé toutes ses haines, qui a joui de toutes les félicités auxquelles elle aspire... »

« Il est bien curieux que l'esprit d'un artiste ait trouvé dans cette œuvre obscure tant de plaisir, et se soit si bien assimilé tout ce qu'elle renfermait de sombre dans sa conception première qu'il a pu tracer les principales scènes avec un crayon aussi tourmenté que la destinée du héros. M. Delacroix est un peintre d'un incontestable talent ; mais il est accueilli comme le sont souvent les jeunes gens par nous autres vieillards ; les connaisseurs et les amis de l'art ne savent pas trop à Paris ce qu'il faut dire de lui, car il est impossible de ne pas lui reconnaître des qualités, et cependant on ne peut louer sa manière désordonnée. »

Gœthe ici touche juste le côté faible de ces lithographies du *Faust*. L'intelligence du sujet y est admirable, mais rendue avec un parti-pris visible de grimace qu'il caractérise bienveillamment de « manière désordonnée. » Par contre, il termine en quelques phrases où la nature même du talent de Delacroix est indiquée d'un trait net et précis : « *Faust*, dit-il, est une œuvre qui va du ciel à la terre, du possible à l'impossible, de la grossièreté à la délicatesse, toutes les antithèses que le jeu d'une audacieuse imagination peut créer y sont réunies ; aussi M. Delacroix s'est senti là comme chez lui et dans sa famille [1]. Cette famille est composée de tous les grands désespérés qui entrent dans le monde moderne avec Hamlet.

Combien Gœthe n'eût-il pas admiré, s'il eût pu les voir, les lithographies de l'*Hamlet* précisément ! Lui qui s'était si souvent préoccupé de cette figure de Shakspeare, il eût retrouvé dans l'œuvre de Delacroix une pénétration au moins égale à la sienne. On ne peut relire désormais ce drame si troublant dans la vivante traduction qui nous en a été donnée par M. F.-V. Hugo [2] sans voir surgir les images qu'a enfantées sur ce thème la subtile invention d'Eugène Delacroix.

1. *Conversations de Gœthe et d'Eckermann*, traduction de M. Émile Délerot.

2. *Œuvres complètes de Shakspeare*, F.-V. Hugo, traducteur ; chez Alphonse Lemerre, éditeur.

Il avait été profondément ému par cette création du génie shakspearien ; pendant près de dix années, de 1834 à 1843, il a porté en lui cette conception, cherchant l'interprétation plastique de cette pâle et mélancolique figure des temps modernes, au moment même où il remuait le monde antique et le fixait dans ses peintures magistrales du Corps Législatif. Le nom du poète et celui de son traducteur sont désormais étroitement unis pour tous ceux qui goûtent cette double langue de l'art et de la poésie. Sans poser des bornes à l'avenir, il est permis de croire que nul artiste n'ira aussi avant que Delacroix dans l'interprétation de cette lutte morale, des indécisions, des velléités d'action aussitôt réprimées, des angoisses étranges qui ont pris forme dans le personnage d'Hamlet. En outre, au point de vue de l'exécution, au point de vue de la science et de l'harmonie du dessin, ces lithographies sont bien supérieures à celle du *Faust*, avec une égale abondance d'invention. Il y a bien encore çà et là quelques gestes un peu forcés, mais s'il se rencontre certaines défaillances en ces lithographies, que de richesse d'invention, par contre, et quelle justesse d'émotion ! Voyez l'attitude d'Ophélie sous le sarcasme d'Hamlet, Ophélie glissant sous les eaux dans ce paysage si clair et si charmant chez le poète, le geste hagard et terrible d'Hamlet frappant Polonius, l'ironie singulière avec

laquelle le prince de Danemark présente sa flûte à Rosencrantz, l'étrange composition de la scène des comédiens, l'Hamlet au cimetière dix fois repris par l'artiste : en lithographie, en dessin, en peinture ; voyez enfin les deux planches irréprochables, complètes, deux chefs-d'œuvre : Hamlet se dégageant des bras de ses compagnons pour s'élancer vers l'ombre de son père, et surtout la planche IX, la scène entre Hamlet et sa mère. — Si coupable qu'elle soit, cette femme, qui a consenti à l'empoisonnement de son mari, père d'Hamlet, pour épouser son amant, elle est mère cependant et pleine de tendresse câline pour son fils (rappelez-vous la scène du duel où elle attire Hamlet entre ses bras et éponge sa sueur avec son mouchoir). Le meurtrier, devenu roi, est fatigué des airs sombres, des épigrammes, des demi-révélations d'Hamlet ; il veut l'éloigner et s'en débarrasser comme d'un souvenir importun, comme d'un remords et d'une menace. La reine fait venir Hamlet pour lui reprocher doucement sa conduite — « Grondez-le à fond, lui dit Polonius. Dites-lui que ses escapades ont été trop loin pour qu'on les supporte, etc. » — Hamlet arrive et le dialogue s'engage, incisif, dur, et violent tout de suite. A chaque parole de sa mère, Hamlet répond par une accusation catégorique et formelle ; il arrive peu à peu au dernier degré de l'exaspération nerveuse, plonge son épée à travers la tapis-

serie, droit au cœur de Polonius, l'indiscret témoin de cet entretien, qu'il croit être le roi lui-même ; puis revenant à la reine, tout égaré, il tire de son sein le médaillon qui contient l'image de son père, et un autre médaillon, celui du roi régnant : — « Regardez cette peinture-ci et celle-là. » — Il compare, il jongle avec les mots. Insolent, brutal, cruel, allant jusqu'à l'injure, mais l'injure précise, aiguë, qui s'enfonce et vibre au but comme une flèche. La reine succombe enfin à ce torrent de paroles : — « Oh ! ne parles plus, Hamlet, s'écrie-t-elle. Tu tournes mes regards au fond de mon âme, et j'y vois des taches si noires et si tenaces que rien ne peut les effacer... Ne me parle plus, tes paroles m'entrent dans l'oreille comme autant de poignards. Assez, mon doux Hamlet ! » — C'est le moment que l'artiste a choisi, le sommet de la scène. Le col nu, la poitrine palpitante, debout sur ses jambes qui fléchissent et tremblent sous lui, Hamlet maintient sous le regard de la reine le médaillon de son père. Elle, renversée, affaissée dans sa pourpre, elle se penche et appuie la tête sur l'épaule de son fils, elle étend une main pour éloigner le cruel vengeur, de l'autre elle étreint tendrement le bras de son enfant, en mère et en suppliante. Toute la douleur et tout l'emportement de cette magnifique scène revivent dans cette composition admirable.

VII

Il me reste encore à analyser le caractère plastique du dessin de Delacroix. Cette lithographie, sur laquelle j'ai insisté, pourrait servir de type. L'accent moral y atteint à la plus haute puissance. Outre cela, et en dehors même des qualités de mouvement et d'expression que j'ai déjà signalées maintes fois, il est important de faire remarquer en ces œuvres la suprême distinction des formes. Sans doute ce n'est pas le fini méthodique des peintres linéaires, la curiosité patiente qui valut à Regnault[1] le surnom de « la Rotule »; mais quelle justesse dans l'ensemble, quelle vie et particulièrement chez Hamlet, quelle aristocratique élégance de geste ! Et cette élégance, à quoi tient-elle, sinon —comme dans l'antique— à la merveilleuse pondération des forces dans un jeune corps ? Les mains, entre autres détails, sont charmantes de souplesse et d'agilité.

Delacroix, d'ailleurs, avait étudié les anciens avec passion. On connaît ses lithographies d'après des médailles antiques ; *l'Autographe au Salon* a reproduit également une page de dessins à la plume, d'après des médailles et des pierres gravées : tré-

1. — J. B, Regnault, le peintre de *l'Éducation d'Achille par le centaure Chiron*, dont l'école rivalisa pendant un temps avec celle de L. David.

pieds, carquois, figures d'ornements, animaux symboliques, miroirs, têtes casquées... Ce que Delacroix recherche dans ces dessins au trait, c'est le type essentiel de l'objet, ce qui caractérise cet objet ; et pour cela, comme le firent les anciens, il néglige le détail. Dans ses lithographies, où il peut faire jouer l'ombre et la lumière, il ajoute à cette recherche du type celle de la saillie, du relief, négligeant de nouveau quelque chose, le contour. En définissant le dessin de Prudhon, Delacroix a donné l'exacte définition de sa propre manière de dessiner et de peindre. Voici ce qu'il répond au reproche adressé à Prudhon de n'avoir pas imité l'antique et de n'en avoir adopté ni les formes, ni le goût, ni les principes :

« Le critique, tout bien intentionné qu'il est, pourrait n'avoir connu ni ce goût, ni ces principes dont il parle. Il ne sait pas assez que l'antique ne nous étant connu que par les statues et par les bas-reliefs, il a pu prendre pour ce qu'il appelle les principes de l'antique ceux qui s'appliquent seulement à la sculpture, comme l'isolement des figures, la sécheresse des draperies collées sur le nu, etc., etc. Ce sont là en quelque sorte les conditions nécessaires de cet art. Prudhon, au contraire, est peintre d'abord, c'est-à-dire que, *sur un champ auquel il donne avant tout la profondeur, il dispose des groupes entourés d'air et de lumière. Il s'attaque à*

la plus grande difficulté de son art, qui est d'obtenir la saillie. Ce qui caractérise l'antique, c'est l'ampleur savante des formes combinées avec le sentiment de la vie, c'est la largeur des plans et la grâce de l'ensemble. Le véritable esprit de l'antique ne consiste pas à donner à toute figure isolée l'apparence d'une statue ; ce même esprit ne réside pas davantage dans la disposition en bas-relief quand il s'agit de rendre une scène composée de plusieurs figures. (Étude sur Prudhon, *Revue des Deux-Mondes*).

J'ai cité tout le paragraphe pour donner un nouvel exemple de la manière d'observer familière à Delacroix. Le passage qui nous intéresse le plus est celui que j'ai souligné, car il s'applique exactement aux procédés du peintre. Tout son œuvre en fait foi. Cependant, si pour ses peintures il ne s'en écarta jamais, il semble que dans ses dessins il ait varié plusieurs fois sa manière. Je ne parle pas de ses études de jeunesse, minutieuses et sèches. Mais si, dès qu'il se sentit maître de son crayon, il procéda, comme nous l'avons dit, par masses de lumière, d'ombres et de demi-teintes, sans s'inquiéter du contour, il semble que les dessins du milieu de sa carrière accusent au contraire une préoccupation plus grande du contour ; c'est par le contour qu'il paraît poursuivre l'accentuation vigoureuse et le caractère essentiel de la forme. Enfin, dans ses

dernières années, ses dessins à la plume perdent un peu de ce relief qu'il avait tant cherché autrefois, les traits s'entrecroisent comme des points de tapisserie, ils s'arrondissent en paraphes. Ses croquis prennent alors une tournure singulière. Ils ont l'aspect... comment dirai-je ?... le caractère d'une sorte de calligraphie héraldique, bizarre et curieuse, mais en somme ils n'ont point la simplicité ni la beauté des premiers dessins ni de ceux de la seconde époque. On trouvera des fac-simile de chacune des trois méthodes dans l'album de M. Robaut, qui met ainsi entre nos mains de précieux éléments d'étude et une source de jouissances inépuisables.

Car c'est une fête pour l'esprit et pour les yeux que de feuilleter tour à tour ces lithographies et ces dessins, où toutes les formes de la vie sont fixées dans leur vérité, et spiritualisées cependant par le contact même de la pensée de l'artiste; où elles sont traitées avec une admirable liberté d'interprétation et une profondeur pleine d'aisance, une pénétration, une intelligence supérieure de leur sens esthétique et de leur signification morale que n'ont jamais connues les écoles classiques par système :

« Les écoles modernes, disait Delacroix, ont proscrit tout ce qui s'écarte de l'antique régulier. En embellissant même le *Faune* et le *Silène*, en

ôtant des rides à la vieillesse, en supprimant les disgrâces inévitables et souvent caractéristiques qu'entraînent dans la représentation de la forme humaine les accidents naturels et le travail, elles ont donné naïvement la preuve que le beau pour elles ne consistait que dans une suite de recettes. Elles ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre, et non-seulement l'enseigner, mais en donner de faciles exemples. Quoi de plus simple, en effet, à ce qu'il semble ? Rapprocher tous les caractères d'un modèle unique, atténuer, effacer les différences profondes qui séparent dans la nature les tempéraments et les âges divers de l'homme, éviter les expressions compliquées ou les mouvements violents capables de déranger l'harmonie des traits ou des membres, tels sont en abrégé les principes à l'aide desquels on tient le beau comme dans sa main ! Il est facile alors de le faire pratiquer à des élèves et de le transmettre de génération en génération comme un dépôt. »

Dans le même sens, j'ai copié, avec l'autorisation du possesseur, la réflexion suivante écrite rapidement de la main de Delacroix, en marge d'un croquis de médailles antiques, appartenant à M. Burty :

Faire un choix dans la nature :

« On en fait très-adroitement une loi, parce que les trois quarts du temps la nature se passe des contrastes. C'est donc par impuissance qu'on choi-

sit, parce que les moyens de l'art sont bornés et qu'il lui faut toujours sacrifier une chose pour en faire valoir une autre. »

Ailleurs il dit encore : « Un Holbein..., un Rembrandt..., ces Allemands, ces Italiens des écoles primitives..., étincellent de beautés et de cet idéal que les écoles vont chercher la toise à la main.

« Guidés par une naïve inspiration, puisant, dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire, ils passionnent autour d'eux le peuple et les hommes cultivés, ils expriment des sentiments qui étaient dans toutes les âmes : ils ont trouvé naturellement ce joyau sans prix qu'une inutile science demande en vain à l'expérience et à des préceptes. »

Eugène Delacroix avait une élévation de pensée, une compréhension des formes extérieures, une intelligence des mystères de l'âme humaine qu'il a emportées avec lui. Voilà pourquoi on recommence si volontiers l'examen de cette organisation exceptionnelle, pourquoi nous engageons les artistes eux-mêmes à l'étudier. Non pas qu'ils aient à prendre modèle sur ses ouvrages ; nous savons ce que ce libre esprit pensait et ce qu'on doit penser des esprits-disciples ; ajoutons que par ses côtés excessifs et violents il serait le plus funeste des guides. Il donnerait le vertige au jeune peintre as-

sez ingénu pour se laisser emporter dans son rayonnement plein de trouble malgré sa grandeur. Mais on peut conseiller sans crainte l'étude de ses œuvres comme une source intarissable d'observations sur l'art ; on reprendra ce thème cent fois et on ne parviendra pas à l'épuiser, car il y a chez Delacroix, comme chez tous les génies, et particulièrement les génies du Nord, un point qui se dérobera toujours à l'analyse : — ce repli mystérieux, impénétrable, c'est l'énigme même du génie.

VIII.

Cette figure de Delacroix est si grande dans notre école moderne qu'il n'en est pas dont les contemporains se soient occupés avec une égale unanimité non plus qu'avec autant de passion.

A ce titre nous *essayons* de donner ici une bibliographie des ouvrages où le génie du grand artiste romantique a été l'objet d'une ardente discussion.

ESSAI D'UNE BIBLIOGRAPHIE D'EUGÈNE DELACROIX.

D'ARPENTIGNY. Catalogue avec préface (12 p.) de l'exposition qui a eu lieu en 1864, au Boulevard des Italiens après la vente posthume du maître. Paris, Claye 1864, in.-18, 66 pages.

PHILIPPE BURTY. Catalogue avec préface de la vente posthume du maître in-8., 104 p., 1864.

Maîtres et petit maîtres. Paris, Charpentier 1877 in-18 387 p. (Eug. D. 51 à 70.)

CHARLES BAUDELAIRE. *Curiosités esthétiques.* Œuvres complètes, Paris Michel Lévy. 3 vol. in-12. (Eug. D. 311-393.)

AMÉDÉE CANTALOUBE. *Eug. Delacroix, l'homme et l'artiste, ses amis et ses critiques* Paris. Dentu 1864. 1 vol. in-12 100 pages.

ERNEST CHESNEAU. *Les chefs d'école.* — La peinture au XIXe siècle, Paris, Didier, 1862 in-12. *L'Art et les Artistes modernes en France et en Angleterre*, id., id., id., 1864, 358 pages. (Eug. D. 312-392.)

CH. CLÉMENT. *Etude sur les Beaux-Arts en France.* Paris, M. Lévy, 1865, in-12 392 pages. (Eug. D. 175-190.)

H. DU CLEUZIOU. *L'œuvre de Delacroix.* Paris, Marpon, 1865, in-12, 72 pages.

CH. COLIGNY. *Les grands et les petits personnages du jour.* Paris, Poujau-Delaroche 1861, in-8 16 pages.

TH. COUTURE. *Méthode et entretiens d'atelier.* Paris 1867, in-18 382 p. (Eug. D. 194-203.)

H. DELABORDE. *Eloge d'Eugène Delacroix*, Paris, F. Didot 1876, in-4 31 pages.

V. FROND. *Panthéon des illustrations françaises au*

XIXe siècle. Livraison in-folio, 2 p. avec portrait et fac-simile dessin. Paris A. Pilon 1865.

JAL. *Entretien sur le Salon de* 1824.

CH. LENORMANT. *Les artistes contemporains.* Salons de 1831 et 1833.

H. DE LA MADELEINE. *Eug. Delacroix* à l'Exposition du boulevard des Italiens, Paris F. Didot 1864, in-8, 32 p., orné de 18 vignettes sur bois plus un portrait et un autopraphe.

AD. MOREAU. *Eug. Delacroix et son œuvre.* Paris, Jouaust, 1873, in-8, 328 pages.

PIRON. *Eug. Delacroix, sa vie et ses œuvres.* Paris, Claye 1865, in-8, 542 pages.

G. PLANCHE. *Portraits d'artistes,* peintres et sculpteurs. Paris, M. Lévy, 1853, in-12, 372 pag. (Eug. D. 25 à 49.)

G. SAND. *Histoire de ma vie, passim,* Paris, Michel Lévy.

THÉOPH. SILVESTRE. *Histoire des artistes vivants.* Etudes d'après nature, Paris, Blanchard 1855, grand in-8, 328 p. L'article concernant Eug. Delacroix contenu dans ce volume fut réimprimé aussitôt en livraisons à 2 formats, l'une même format grand in-18, 84 p. et l'autre in-folio avec gravures sur bois. Ce même ouvrage a été réimprimé avec nombreuses additions. Paris, Charpentier 1878, in-18, 375 pages.

T. SILVESTRE. *Documents nouveaux.* Paris, Michel Lévy, 1864, in-18, 100 p.

Catalogue de la Galerie Bruyas de Montpellier (Eug. D. p. 270-415).

Il faudrait consulter aussi :

Les comptes-rendus des Salons par L. Vitet dans la *Revue des Deux-Mondes.* Les articles de M. Ch. Blanc dans la *Gazette des Beaux-Arts,* ceux de M. E. Feydeau dans la *Revue Internationale,* de M. Darcel dans l'*Illustration,* de M. Paul de Saint-Victor dans *La Presse,* les Salons de Th. Gautier et de Thoré, la préface si importante du catalogue de la vente F. Villot 1865 et les notes renfermées dans bien d'autres catalogues, ventes Laurent Richard, Michel de Trétaigne, Paturle, San-Donato (Demidoff), Wilson, Carlin, Faure, Dutilleux, etc.

Rechercher :

Les Causeries faites par M. A. Dumas père dans le local même de l'Exposition posthume du maître, en décembre 1864, et parues en feuilleton dans le journal *La Presse ;*

Les articles intéressants parus dans le *Magasin Pittoresque* à diverses époques. Il en est de date ancienne qui sont écrits par E. Delacroix lui-même avec vignettes sur bois, et *fac-simile* de ses dessins.

Feuilleter le *Monde illustré*, le *Journal illustré*, l'*Art*, le *Musée des familles*, l'*Autographe*, l'*Artiste*, le *Constitutionnel*, etc., où l'on trouverait des articles signés : Thiers, Stendhal, H. Heine, A. de Musset, Mérimée, J. Janin, Delécluze, Sainte Beuve, N. Roqueplan, Ch. Blanc, de Chennevières, J. Buisson, P. Mantz, Adrien Dauzats, E. About, Taine, comte de Viel-Castel, Jeanron, Alexandre Decamps. Laviron, Ch. Haussard, A. Karr, Gavarni, P. J. Proudhon, de la Fizelière, L. Birès, Geogglan, H. Rochefort, lady Eglé Charlmont, baron Rivet, F. Sabatier, Ungher, P. Pétroz, A. Robaut, Ménard, Tardieu, E. Véron, Castagnary, J.J. Guiffrey, A. Bruyas, Bergerat, G. Colin, Champfleury, Z. Astruc, Delphine Gay, A. Sensier, Ars. Houssaye, L. Lagrange, F. de Lasteyrie, C. de Sault (Mme de Charnacé), Gonzague Privat, Marius Vachon, de Gisors, de Jolly père, Ernest Fillonneau, J. Raymond, Oliv. Merson, Tabar, E. Fromentin, Montrosier, F. Clément, Sazerat, Ch. Royer, Vergniaud. Aug. Barbier, Mercey,L. Viardot, C. Rousset, A. Vacquerie, P. Meurice, L. Peisse, R. de Beauvoir, V. Schœlcher, R. Galbacès, de Mirecourt, Antony Beraud Landon, Tim. Trim, F. Wey, Ch. Asselineau, Ch. Yriarte, A. J. du Pays, H. de Callias, Alf. de Lostalot, Félix Pigeory, J. Lefort, etc.

Voir enfin la *Galerie Durand-Ruel* 1878, in-4° 61 pages de texte et trente livraisons de dix

planches gravées chacune, l'*Exposition universelle*, portraits nationaux, 1878, et un curieux volume : *Lettres de Réa Delcroix* par Marie Desyles. Paris. in-18, 406 pages. Didier éditeur. (Eug. D. p. 151, 156-158, 326-327.)

Malgré la longueur de cette énumération nous avons conscience d'oublier bien des noms encore et des titres d'ouvrage.

INGRES

Après le nom d'Eugène Delacroix il m'est impossible de ne pas écrire ici celui de M. Ingres.

Les deux illustres champions de la grande bataille qui partagea en deux camps ennemis les artistes de la première moitié de ce siècle, Ingres et Eugène Delacroix, les fiers adversaires, dorment aujourd'hui de l'éternel sommeil. En un court espace de temps, ils nous ont quittés : celui-ci pâli, usé, jeune encore, consumé par la lutte et par la fièvre de son génie, ayant vécu double et triple ; l'autre chargé de gloire et d'années, ayant eu le temps d'oublier les difficultés des premières heures au cours paisible de sa vieillesse longue et respectée. Delacroix s'en est allé par un jour d'été, sous l'accablante chaleur des nuées d'orage obscurcissant tour à tour et rendant à sa dépouille mortelle la lumière éblouissante des midis d'août (1863) ; Ingres, par les froides et limpides clartés des soleils d'hiver (1867). En ces fortuites coïncidences, l'imagination poétique des Anciens n'eût-elle pas voulu

voir un calcul des puissances supérieures qui président à la destinée des grands hommes ? N'eût-elle pas trouvé là un thème pour quelqu'une de ces métamorphoses qui revivent dans les poèmes d'Hésiode et d'Ovide ; un symbole du clair esprit qui conçut l'*Apothéose d'Homère,* un symbole du génie violent et passionné qui jeta comme un cri de douleur l'admirable *Pietà,* comme un cri héroïque l'*Entrée des Croisés à Constantinople.*

Si le glacial baiser de la Mort suffit à dégager notre âme des terrestres rancunes, les deux nobles ombres se sont fraternellement rencontrées au seuil des demeures élyséennes ; déposant leur rivalité passagère, elles sont désormais entrées dans la paisible sérénité des Immortels. Malheureusement cette paix ne se fit pas aussitôt entre leurs admirateurs respectifs plus que jamais divisés. Sur la tombe du plus heureux, du dernier survivant, du triomphateur, on prononça des paroles de dur mépris pour l'autre, pour celui qui avait le premier succombé. Dégageons-nous d'une telle partialité, si blessante, en quelque sens qu'elle se porte. Disons simplement comment et par où M. Ingres a été grand ; disons rapidement ce que fut sa vie.

M. Ingres naissait à Montauban en 1780. Il avait pris de notre Midi une extrême vivacité de gestes, un certain emportement d'élocution; mais, on l'a dit et bien dit, par d'autres côtés, par son énergie

tenace et volontaire, il était plutôt breton que méridional. A seize ans il vint à Paris et entra dans l'atelier de Louis David, le dur dominateur de notre école, à cette époque, le peintre du *Marat*, du *Lepelletier-Saint-Fargeau* et plus récemment des *Sabines*. M. Ingres est donc un fils direct des hommes de la Révolution. S'il avait gardé quelque chose de la vivacité du Midi, il avait bien aussi emprunté de leurs soudaines violences aux hommes de ce temps ; elles éclataient chez lui dès qu'il était atteint d'une façon quelconque dans l'unique objet de sa passion qui fut l'Art. Voici un exemple, un trait de caractère :

Il entre, un jour de ses dernières années, chez un restaurateur de tableaux. Celui-ci examinait au moment même un portrait de maître, qu'un malencontreux essai de nettoyage tenté par le possesseur avait absolument défiguré. L'amateur maladroit, un général, dit-on, assistait avec anxiété à cet examen. A l'arrivée de M. Ingres, on pose le tableau malade sur un chevalet, en pleine lumière. La plaie était affreuse, la tête aux trois quarts effacée. Dès l'abord les regards du maître s'arrêtent sur l'œuvre mutilée; il approche, regarde longuement, reconnaît sous la blessure une peinture magistrale. Son sourcil se fronce, les traits de son visage révèlent une profonde émotion; puis tout à coup, dans le silence de l'atelier, d'une voix tonnante : — « Quel

est, s'écrie-t-il, le misérable qui a commis un tel meurtre ? » — Il continue quelques instants sur le même ton, et, se retournant vers le général qu'il ne savait pas coupable : — « Voyons, Monsieur, je ne vous connais pas ; mais n'est-ce pas que c'est un crime, n'est-ce pas que c'est infâme de faire de pareilles choses ! Vous ne répondez pas ; mais dites-moi donc que c'est abominable qu'il y ait des gens pour croire que leur argent d'acquéreur leur donne le droit de porter la main sur les œuvres d'art ! »

Le général balbutiait, M. Ingres revenait au tableau et retournait à son interlocuteur, en sollicitant, exigeant un avis. Entre deux interpellations, par une suite de manœuvres qui révélaient une tacticien militaire, l'amateur si vertement puni réussit à gagner la porte et à s'esquiver. — Il ne revint de six mois s'informer de son tableau, et encore eut-il soin de demander, avant de pénétrer dans l'atelier, si M. Ingres n'était pas là. — « Je ne passe pas pour un poltron, dit-il alors, mais j'avoue que je n'étais pas à mon aise devant la colère de ce petit homme. » — Ajoutons ce détail important : le premier emportement un peu apaisé, l'illustre artiste reprenait l'étude du portrait, l'analysait, se désespérait quand la trace effacée des contours lui échappait. Il fit plus : aidé par sa grande science de dessinateur, par sa connaissance profonde des maîtres, ayant retrouvé ce contour perdu, il tint

à le fixer lui-même, et fit avec un soin jaloux, avec respect, avec amour, œuvre de restaurateur; il rendit ainsi une peinture précieuse à la vie. On voit que si sa vivacité était prompte à s'allumer quand sa passion était en jeu, il mettait aussi à la servir une patience rare et désintéressée.

A vingt ans, M. Ingres obtint le prix de Rome. Son tableau de concours représente *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon*; il fait partie de la collection des grands prix conservés à l'École des Beaux-Arts. Le jeune lauréat ne put partir pour Rome immédiatement, les événements politiques s'opposaient à ce départ. Il fit à Paris un séjour forcé de cinq années pendant lequel il peignit quelques portraits, quelques tableaux d'histoire, un *Bonaparte, premier consul*, un *Napoléon sur son trône*, en grand costume impérial et une allégorie de *Napoléon au pont de Kehl*. Je ne sais où sont placés les deux derniers, le premier appartient à la ville de Liège qui l'envoya à l'Exposition universelle de 1855. M. Ingres partit enfin pour l'Italie. Arrivé à Rome, il fit, entre autres compositions : *Œdipe et le Sphinx*, le *Tu Marcellus eris*, les *Odalisques* célèbres, des tableaux de genre sur des sujets plus modernes : *Raphaël et la Fornarina*, le *pape Pie VII* tenant chapelle, un de ses meilleurs morceaux de peinture, *Roger délivrant Angélique*, la *Françoise de Rimini*, et un

grand tableau qui est resté le modèle toujours imité de la peinture religieuse contemporaine. Ce tableau est au Luxembourg, il représente *Jésus-Christ* donnant à saint Pierre les clés du Paradis en présence des apôtres. Cette variété de compositions prouve quelle activité d'esprit et quelle ardeur l'artiste apportait à l'étude. Ses premiers tableaux se ressentent des leçons de son maître David. Il s'en dégagea cependant, s'attacha aux maîtres primitifs d'abord et bientôt exclusivement à Raphaël.

En 1820, il quitte Rome pour aller à Florence où il reste quatre ans. C'est de Florence qu'il date l'*Entrée de Charles V à Paris* et le *Vœu de Louis XIII* qui appartient à la cathédrale de Montauban. La critique avait été sévère jusque-là pour celui qu'elle devait exalter un peu plus tard, et l'artiste vivait péniblement dans la solitude. Un de ses biographes a raconté la difficile situation de M. Ingres en ces années douloureuses[1]. « En 1823, Étienne Delécluze, un autre élève de David, qui mourut critique d'art au *Journal des Débats*, passe par Florence. On lui dit qu'un peintre français s'y est établi. — Son nom ? — Ingres.— Un ancien camarade ! Delécluze court chez son ami et justement le trouve achevant la première figure (la Vierge)

1. J'ai lu, vu, tenu un reçu autographe de la somme de *six cents francs* à cette date représentant le prix d'une *Baigneuse*, vue de dos.

d'un tableau qui devait être le *Vœu de Louis XIII*. Elle était merveilleuse, cette vierge. Ingres pourtant, découragé, attristé, incertain, parlait de laisser là sa toile. Quelle était sa vie en effet ? Il gagnait son logis, le prix de ses couleurs, son pain, à faire des portraits à la mine de plomb, des tableautins, des croquis, du commerce. Et *pourtant il avait quelque chose là !* Et il portait dans sa tête l'*Apothéose d'Homère*. » Delécluze le presse de terminer son tableau, l'encourage, le remet au travail. « Un an après, le *Vœu de Louis XIII* était exposé au Louvre, apprécié et loué comme il le méritait, et l'artiste ne quittait pour ainsi dire Florence que pour entrer à Paris et à l'Institut. » L'Académie s'était auparavant montrée d'une médiocre tendresse pour l'artiste; elle le confondait volontiers avec les jeunes révolutionnaires qui, de la plume, de la voix, du pinceau, du ciseau, lui faisaient une guerre à outrance. Le *Charles V*, la *Francesca*, la *Chapelle sixtine* passaient pour autant de gages d'alliance donnés à l'école romantique. Le *Vœu de Louis XIII* la fit changer d'attitude, elle adopta, patronna M. Ingres et bénéficia de ses coups d'éclat successifs, le *Saint Symphorien* et l'*Apothéose d'Homère*.

Le *Martyre de Saint-Symphorien*, exposé en 1827, rencontra des adversaires aussi passionnés que l'étaient les admirateurs. Plus sensible aux

critiques qu'aux éloges, le maître renonce à exposer, veut quitter Paris et obtient, en effet, de retourner à Rome, mais alors comme directeur de l'Académie de France (1834). La *Stratonice*, la *Vierge à l'hostie*, l'*Odalisque et son esclave*, furent peints à la villa Médicis où il dirigea l'école jusqu'en 1841, date de son retour définitif à Paris.

Peu de temps avant de mourir, M. Ingres montrait dans une des salles de l'Exposition du boulevard des Italiens deux œuvres récemment achevées : La *Source* (1861) et *le Jésus au milieu des Docteurs*. Il avait également terminé une autre composition, le *Bain turc*, œuvre sénile dont il convient de ne point parler. Ce tableau est le dernier de la série des peintures exécutées par Ingres depuis 1841. Parmi les œuvres de cette époque, il faut encore citer les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand, à Dreux, et l'*Apothéose de Napoléon Ier*, qui ornait un des plafonds de l'Hôtel-de-Ville de Paris, la *Jeanne d'Arc*, la *Vénus Anadyomène*, de nombreux portraits, entre autres celui de Chérubini. Un portrait célèbre, celui de M. Bertin, est de 1832.

Telle est, par les sommets essentiels, l'énumération des travaux accomplis par M. Ingres en cette longue et honorable vie entièrement vouée au travail. Je me suis très-rigoureusement défendu en cette nomenclature toute appréciation de détail.

— J'ai étudié son œuvre ailleurs (voir *Les Chefs d'école.*) Mais il n'est pas besoin de revoir l'ensemble de sa peinture pour affirmer les côtés tout à fait supérieurs de cette nature énergique.

M. Ingres a été surtout un grand caractère. Sans qu'on le connût, il imposait à ses adversaires les plus résolus une très-haute, une très-respectueuse estime. Ici je laisse de côté toute discussion esthétique, toute question de ligne et de couleur. Ce qu'il faut proclamer, c'est la moralité profonde de l'exemple offert par cet homme ardent, violent, passionné, injuste même, mais magnifique en la droiture de ses convictions. Pour elles, il eût sacrifié fortune, honneurs, son poignet droit. Cela est beau et grand.

Il a eu au suprême degré — et en ceci personne ne l'a dépassé — le respect de son art poussé jusqu'au culte. A ce sentiment, si puissant chez lui, il dut sa plus grande force d'artiste, je veux dire la conscience.

Peu de mois avant sa mort, il rencontre dans un atelier ami un groupe de peintres (parmi eux se trouvaient M. Bracquemond, le graveur, et M. Édouard Manet). Il n'avait jamais vu ni même entendu parler probablement d'aucun de ces jeunes gens. Il s'informe auprès du maître de la maison, qui sans nommer personne, sans rien préciser, lui dit : « — Ce sont de jeunes artistes qui cherchent leur voie. »

Il saisit le mot au vol : — « Vous cherchez, Messieurs, dit-il; eh bien ! permettez à un vieux peintre de vous donner une leçon au passage. » Et s'approchant d'un panneau de l'école primitive allemande posé dans l'atelier. — « Tenez, voilà un van Dyck admirable. » Il en détailla la beauté avec la sûreté de son goût et ajouta : « C'est donc un merveilleux chef-d'œuvre... Mais savez-vous pourquoi encore c'est un chef-d'œuvre ? C'est que... voyez, découpez cette peinture en petits morceaux, supposez tous ces morceaux dispersés... aujourd'hui, comme dans un siècle, comme dans dix siècles, l'artiste qui retrouvera un de ces fragments, s'écriera : — « Que c'est beau ! » et aussitôt : — « Voilà l'œuvre « d'un peintre honnête !... Voyez ces mains, ces étoffes, ces perles. Voilà qui est honnête ! C'est ce qui nous frappe devant un fragment de statuaire antique : C'est beau et c'est honnête !... Vous cherchez, Messieurs ?... Si vous ne pouvez forcer l'admiration, tâchez au moins qu'on dise en voyant votre peinture comme de celle-ci : « Voilà l'œuvre « d'un peintre honnête ! » Belle leçon et pratiquée d'exemple par le maître en sa longue carrière !

La conscience dans l'art : en ces mots se résume la plus noble et la meilleure tradition de l'école de David. M. Ingres a prolongé cette tradition à travers ce siècle, il l'avait transmise intacte à ses

élèves, au plus distingué, à Hippolyte Flandrin. Aussi, dans l'œuvre de l'artiste, l'effort étant fait, poussé à ses dernières limites, pour réaliser la perfection, le résultat de cet effort se montre à nu ; on dévoile hardiment les faiblesses, les lacunes, comme on montre fièrement les grandes qualités ; nulle tricherie, nul escamotage ; en un mot vulgaire : point de *ficelle* et c'est un signe de race pour un maître.

Quand on peut se dire sincèrement et en toute équité, qu'on n'a rien épargné pour atteindre au parfait, quand, avec cette rigidité de volonté, on n'est pas un homme médiocre, on doit puiser dans cet examen de soi-même la force de résister aux dénis de justice qui vous peuvent frapper. On n'en souffre pas moins, mais on a par le fait la grande science du succès, on sait attendre, on sait persister dans la voie choisie ; la conviction se fait inébranlable, on sait *durer*. Telle a été la grande force de M. Ingres en ses très-longs et pénibles débuts. Où cet homme, qui était appelé à une si grande renommée, eût-il trouvé la patience de rester jusqu'à plus de quarante ans le plus obscur des élèves de David, s'il n'avait eu pour le secourir cette grande conviction qu'il avait fait de son mieux, qu'il avait mis dans ses œuvres toute sa conscience d'artiste ! J'insiste sur ce côté très-élevé du caractère de M. Ingres, et, en ce temps-ci, cette insistance ne

paraîtra point déplacée à ceux qui constatent à nos expositions quel vaste lit s'est creusé dans l'art, aux dépens de la conscience, la dextérité de la main, je veux dire la souplesse employée à escamoter et à tourner les difficultés.

L'illustre peintre d'ailleurs eut de son vivant la récompense de ce que je ne crains pas d'appeler sa vertu d'artiste. Je ne parle pas seulement des dignités inespérées qui ont couronné sa carrière ; il eut aussi cette gloire et ce mérite d'être un chef d'école. Delacroix vécut solitaire, Ingres toujours entouré. On l'a dit sur sa tombe et c'est vrai : il était chéri de ses élèves comme maître et aussi comme homme. Il imposa toujours le respect, je dirai presque l'affection à ses adversaires par son caractère si noblement désintéressé, tout d'une pièce, engagé jusqu'aux moelles dans sa passion pour l'art. Aussi quand il exprimait son opinion en ces matières, qui le trouvaient toujours si sensible, il était franc jusqu'à la dureté, dût-il, l'instant d'après, racheter ses bourrades par des élans de bonté toute paternelle. Pour ceux qu'il aimait, il était absolument dévoué, s'inquiétant d'eux, de leurs succès, de leurs revers, prenant fait et cause pour eux, se séparant avec éclat d'un jury qui avait refusé un portrait de Flandrin. Avec tout cela, intolérant, violent, jaloux. Un jeune homme qu'il connaissait d'enfance était aussi plein d'affection pour

Delacroix ; ce nom arrive dans la conversation. « Delacroix ! s'écrie M. Ingres, faites-en votre ami, si vous y tenez absolument ; mais surtout ne le considérez jamais comme un peintre ! »

M. Ingres était, dans sa quatre-vingt-septième année, plein de force encore. Quelques jours avant de mourir, il donnait dans son appartement du quai Voltaire une soirée de musique. Il adorait en dilettante, en amateur-exécutant, cet art délicieux. L'excellent violoniste Eugène Sauzay, le savant et délicat interprète des chers maîtres classiques, était de son intimité et lui a dédié sa belle étude sur le *Quatuor*. Ce soir-là, M. Ingres allait, venait dans son salon, fredonnant des motifs favoris, faisant recommencer ses morceaux de prédilection.

Il tirait d'ailleurs innocemment vanité de sa force persistante. Il se trouva à la fin de sa vie dans un salon avec une personne presque tombée en enfance, quoique ayant à peine dépassé soixante ans. Le malade se retire le premier. La porte fermée, M. Ingres qui, je le répète, avait alors quatre-vingt-six ans, se redresse et dit avec orgueil et enjouement : « Croyez-vous que j'en serai là, moi, *quand j'aurai soixante ans !* » Le mot n'est-il pas superbe d'audace chez un homme presque nonagénaire ? Ce qui est mieux, c'est que cette audace était justifiée.

Par la verve, par la chaleur qu'il mettait en ses relations, il n'avait pas soixante ans.

Ame saine entre toutes, il semble que chez lui le moral ait imposé au corps sa merveilleuse santé. Ingres est mort debout.

THÉODORE ROUSSEAU

Théodore Rousseau est mort à Barbizon le 22 décembre 1867.

On a longtemps hésité avant de placer dans ce livre une notice, même rapide, sur ce grand artiste. Même hésitation pour Corot. Ces hommes sont considérables. Ce n'est point quelques pages seulement qu'il faudrait leur consacrer pour être équitable, mais de longues, patientes et attentives études, qui excéderaient le cadre de ce volume.

D'autre part Corot et Rousseau quoique contemporains du Romantisme ne sont pas à proprement parler des romantiques. Rousseau n'a fait que le traverser, Corot l'a seulement côtoyé. Ces belles figures d'artistes trouveront une meilleure place dans une Histoire du Paysage français.

Nous nous bornerons donc ici à poser une simple pierre d'attente. Nous jetterons un rapide coup d'œil sur la biographie de Rousseau et de Corot. Nous essaierons d'indiquer, d'esquisser la physionomie générale de l'œuvre, de dire quelle fut l'ambition et aussi quelle fut l'action de chaque maître.

Par un contraste qui n'a pas lieu de nous surprendre, Théodore Rousseau, qui se tint pendant toute sa vie en communion si étroite avec la nature, était né à Paris (en 1812). Il aima les champs, les forêts et les solitudes avec une ardeur d'autant plus vive que son enfance s'était écoulée sur le pavé, entre les murs et dans la foule d'une capitale. Sa famille, paraît-il, le destinait à l'Ecole polytechnique et l'étude des mathématiques ne répugnait point à sa ferme intelligence, si logique, si droite, si évidemment calculatrice.

On a pu voir, exposées dans la galerie du Cercle des arts, en 1867, cent neuf études de Théodore Rousseau. La première date de 1826; elle représente l'ancienne *Tour du télégraphe* à Montmartre; l'auteur de cette peinture avait à peine quatorze ans. Il y avait là déjà une révélation parfaitement nette d'un tempérament pittoresque puissant et qui mettrait cette puissance au service d'une sincérité scrupuleuse, minutieuse jusqu'à la naïveté.

A coup sûr en cette étude, comme dans celles qui datent du même temps (des vues des environs de Paris), l'enfant traduisait aussi fidèlement que possible l'impression et l'émotion qu'il recevait de la nature elle-même. Souvent il arrive que le goût de l'art, qu'une vocation d'artiste se révèle chez un enfant à la vue d'une statue, d'un tableau, d'une manifestation plastique quelconque que le hasard

amène sous ses yeux. Chez Rousseau la révélation, l'avertissement vint directement de la nature. Aussi ne trouve-t-on dans ses premières peintures aucune réminiscence, aucune influence, aucune tentative d'imitation du paysage qui « florissait » sous la Restauration.

Un oncle de l'enfant, ancien élève de l'atelier de David, au retour d'une excursion que le jeune homme avait faite en Franche-Comté, vit l'album où Rousseau avait pris ses notes de voyage avec le crayon du dessinateur et le pinceau de l'aquarelliste. Cet oncle, éclairé par cette révélation imprévue, le présenta dès lors chez le paysagiste Rémond.

Rémond lui fit copier, nous dit-on, ses propres études, et souvent il avait peine à distinguer la copie de l'original. « Deux ans plus tard, continue M. Ph. Burty, à qui nous devons tous ces détails, Rousseau entra à l'atelier de Lethière, atelier d'un maître classique s'il en fut, mais nullement intolérant ; il y travailla sérieusement d'après le modèle vivant, la figure antique, le plâtre, etc. Il tendait tout naïvement vers l'école de Rome. Un concours pour le grand prix fut son chemin de Damas. Le sujet désigné par le programme était « le corps d'une Zénobie quelconque recueilli dans un torrent par des pêcheurs ». L'esprit droit et logique de Rousseau se rebella contre la mise en scène obligée

pour un épisode aussi tragiquement historique : il protesta contre les rochers hérissés, les arbres éperdus de douleur, le flot qui recule épouvanté, les nuages qui voilent la face du soleil [1].

Pendant son séjour chez Lethière, — il n'en sortit définitivement qu'en 1831, — Rousseau voyageait déjà, et c'est à ces libres excursions qu'il faut reporter les études faites à Moret, dans la vallée de Chevreuse et dans la forêt de Compiègne, exposées au Cercle des Arts. A la même époque, il copiait au Louvre des animaux de Van-de-Velde, de Karel-Dujardin et des levers de soleil de Claude Lorrain.

Parallèlement, il poursuivait ses études d'après nature, en Auvergne, en Normandie, aux environs de Paris et dans cette forêt de Fontainebleau à laquelle il devait constamment revenir. Aux Salons de 1831, de 1833 et de 1834, Théodore Rousseau présenta et vit admettre ses premiers tableaux. « Mais, reprend M. Burty, le succès même ameuta contre lui l'Académie, alors toute-puissante et exaspérée par la doctrine envahisante du Romantisme. La lutte commença en 1835 par le refus de l'*Allée de châtaigniers*, tableau composé si largement, dessiné avec tant de recherche, peint si sobrement, exprimant avec tant de vérité le site, la

1. Voir l'introduction à la *Notice des Etudes peintes* exposées au Cercle des Arts. Académie des Bibliophiles. Juin 1867. Paris.

saison et l'heure du jour, qu'on y chercherait vainement la moindre menace contre les institutions sociales les plus ombrageuses. Théodore Rousseau fut dès lors écarté impitoyablement de tous les Salons, jusqu'en 1848, par des jurys dont la conduite est injustifiable et malgré les réclamations de tout ce que la presse comptait alors d'écrivains indépendants et éclairés. » Comment s'expliquer aujourd'hui ce parti-pris si persistant des jurys d'autrefois contre Théodore Rousseau !

Assurément les juges y mettaient une passion systématique, mais certainement aussi une honnêteté, une probité morale, une bonne foi incontestables. De tels faits donnent à réfléchir et doivent servir de leçon à ceux-là même qui, après avoir été longtemps victimes des jurys, en arrivent à leur tour à occuper ces fonctions de juges. Je m'étonne pour mon compte que Théodore Rousseau comme Eugène Delacroix ait accepté cette mission, et que, devenu président du jury de peinture, il ait jamais pu rejeter un tableau quelque audacieux qu'il fût, avec quelque excentricité de facture qu'il se présentât.

N'insistons pas sur ce point qui pourtant devait être indiqué ici, à l'occasion de la vie d'un artiste où nous trouvons un exemple mémorable de l'incertitude des jugements contemporains en matière d'art.

Théodore Rousseau ne conquit définitivement sa

place qu'à l'Exposition universelle de 1855. A partir de ce moment il eut dix années de production glorieuse. Compris, admiré, acclamé par les artistes (plus encore peut-être que par la majorité des visiteurs), la médaille d'honneur, qu'il remportait à l'Exposition universelle de 1867, le classait au premier rang des paysagistes de l'Europe entière.

Et en effet, nul n'a rendu avec plus de fermeté, avec une pénétration plus vigoureuse, l'expression de la force dans la nature. C'est là, je crois, ce qui de tout temps a captivé et retenu Théodore Rousseau. Ne lui demandez pas l'élégance, l'intimité, la douceur, la bienfaisante influence, les consolations de la nature. Rien de ce qui est bon et accueillant, de ce qui invite l'homme à se rapprocher de la vie rustique, rien de tout cela n'a séduit le talent de Théodore Rousseau. Il a vu toujours et de préférence reproduit ce qu'il y a d'immobile, de dur, d'austère et de sévère dans le paysage. Le chêne est son arbre de prédilection. Dans la campagne française, au temps où nous vivons, il semble qu'il ait cherché les derniers vestiges de la Gaule celtique, de la Gaule chevelue.

La mare, le rocher, l'arbre, les choses stagnantes, de longue vie, de durée immémoriale, voilà ce qui l'arrête, ce qu'il se plaît à fixer. Il évite ce qui passe, l'insaisissable de la nature, le mouvement des hautes herbes, des premières feuilles,

des jeunes taillis, des ruisseaux et des douces rivières. La mobilité, le fugitif des spectacles naturels, il ne met point cela dans la vie même de la végétation; il le cantonne, lui, dans ses ciels. C'est par le ciel qu'il obtient ses prestiges de coloration ; le ciel nous donne en ses tableaux l'heure du jour par la lumière et par la lumière aussi nous dit la saison. Mais remarquons que d'instinct, que par l'inclination de son humeur, il est porté à choisir la saison forte et l'heure lourde, le midi et l'été, souvent aussi l'heure et la saison déclinantes, l'automne et le couchant.

L'homme n'occupe qu'une très-petite place dans l'œuvre de Rousseau, il n'apparaît dans ses tableaux que comme un accessoire, un épisode sans importance, disparaissant et comme perdu dans l'ensemble des phénomènes extérieurs. La peinture de Rousseau laisse toujours l'impression de la solitude. Malgré la grande variété d'effets et d'efforts réalisés par le maître, son œuvre cependant, par cette tendance persistante vers la sévérité, vers la misanthropie, disons le mot, acquiert et conserve un grand caractère d'unité. Point de passion, conséquemment point de variété d'émotion dans ses paysages en dépit de la variété des sites : la sensation qu'ils nous apportent est toujours la même, grave, austère et souvent triste.

C'est là une note humaine et philosophique ré-

pondant à un état d'âme qui se rencontre souvent à côté des frivolités de la vie mondaine. En dehors des préoccupations de l'activité sociale, aux siècles d'incertitude, Timon s'écarte du tumulte de la ville et se rattache avec énergie aux choses immuables et que l'action de l'homme a peine à entamer, à modifier ; il se recueille dans l'intimité de sa conscience, prenant alors pour complice, pour confident de ses méditations une nature en harmonie avec sa pensée.

Au total, Théodore Rousseau est bien, je crois, le peintre qu'Alceste eût aimé. Sa peinture si vigoureuse est saine pourtant ; elle est salubre, fortifiante, précisément parce qu'elle présente toujours l'image de la force et de la santé robuste. Elle sera toujours lettre close pour Célimène.

COROT

Corot allait accomplir sa soixante-dix-neuvième année, quand il succomba, en février 1875, à la cruelle maladie dont il souffrait depuis six mois.

A le voir au précédent Salon, parcourant les salles du palais des Champs-Élysées, avec sa forte allure de paysan aisé ; large, trapu, robuste dans son ample redingote en drap bleu de roi ; le teint vif ; rasé de frais, dans un col de chemise en toile solide, émergeant d'une ample cravate de satin noir ; l'œil clair et fin, bon et souriant sous le sourcil épais ; la lèvre voluptueuse, bonhomme, moqueuse ; le chapeau planté un peu en arrière sur la tête et découvrant un beau front encadré de cheveux blancs ; il nous apparaissait, le vieux maître, rempli de jours et d'années encore ; il nous semblait appelé à la glorieuse longévité du Titien.

On pouvait le croire si jeune qu'on n'hésitait pas à le discuter, à le critiquer, à le gourmander même pour ses faiblesses, comme s'il eût été dans le

plein de la lutte, de l'effort et de la production, en son midi, et non à son couchant.

En quelques mois, cette intensité de vie a été dévorée par l'intensité du mal.

Il est devenu vieux tout d'un coup, et il est mort.

Corot (Jean-Baptiste-Camille) naquit à Paris, le 29 juillet 1796.

En serait-il des phénomènes de l'intelligence comme des phénomènes de la nature, où les choses et les êtres de longue résistance sont soumis à de proportionnelles lenteurs de formation ? — Henri Regnault, Fortuny (qui ouvrait le deuil artistique de cette même année 1875), morts si jeunes, eurent une précocité de talent et de renommée extraordinaire ; ils furent animés d'une hâte de travail en quelque sorte fiévreuse et comme inspirée par le pressentiment des fins prématurées. Chez Corot, rien de semblable.

Son père était employé, sa mère marchande de modes. Il traversa plutôt qu'il ne suivit le grand chemin de l'éducation universitaire. Après un séjour de courte durée au lycée de Rouen, il fut rappelé à Paris et placé chez un marchand de drap de la rue Saint-Honoré, nommé Delalain. L'épreuve se prolongea pendant de longues années ; elle fut sérieuse et concluante. Corot ne devait pas être marchand drapier. Il avait vingt-cinq ans lorsqu'en

1822, il jeta l'aune pour prendre l'appui-main du peintre.

Un jeune homme, Parisien comme lui, et de trois mois son cadet, qui revenait de Rome, déjà célèbre, premier pensionnaire du prix de paysage historique (fondé en 1817), Achille-Etna Michallon, lui mit la palette au pouce.

Mais l'auteur du *Roland à Roncevaux*, du *Combat des Centaures et des Lapithes*, et du *Paysage* « inspiré de la vue de Frascati », exposé au Salon de 1822 et appartenant au Louvre aujourd'hui, mourut cette même année, au mois de septembre.

Victor Bertin, le maître de Michallon, reçut alors Corot dans son atelier. Personne ne s'entendait mieux que V. Bertin à modeler un paysage selon les règles les plus pures du vieux Valenciennes, le restaurateur du paysage historique à la fin du siècle dernier.

En 1826, Corot partit pour Rome. L'année suivante deux de ses tableaux étaient envoyés par lui et reçus au Salon.

De ses origines académiques, Corot n'a jamais rien renié. Il a jusqu'à son dernier jour conservé le culte du paysage composé, animé par la présence de figures dites historiques : Muses, Nymphes, Bergers virgiliens, Faunes, Silènes, Dianes, Amours, Divinités bocagères.

Et pourtant Corot est un des maîtres qui ont exercé la plus puissante et la plus haute action sur le courant naturaliste du paysage moderne.

Phénomène singulier, réel cependant, que je ne puis qu'indiquer ici parce qu'il faudrait plus de place que celle dont je dispose pour le démontrer : les paysages de Corot — qu'ils appartiennent au genre historique ou qu'ils soient plus modestement intitulés : *Souvenirs* de Ville-d'Avray, Ablon, Villeneuve-Saint-Georges, du Limousin, de Normandie, de Bretagne, du Morbihan, de Picardie, du Dauphiné, etc. — sont des paysages purement imaginaires. Personne n'en a jamais vu de semblables dans la réalité. Et malgré cela, nul ne fait passer avec plus de certitude l'impression de la réalité dans nos yeux, l'émotion de la nature dans nos âmes.

Paul Huet a rendu la poésie des grands drames atmosphériques, des éléments en furie, des ciels et des eaux.

Théodore Rousseau a traduit la poésie mâle, grave, sévère, de la terre vigoureuse et des végétations robustes.

Millet a dit la poésie sobre, forte, triste, de la terre en labeur et de son serf, le paysan.

Corot, lui, a chanté la poésie délicieuse, vague, toute musicale, des grâces, des tendresses, des douceurs idylliques de la nature.

En sa longue vie il a eu le temps de devenir, non un artiste, — il l'a toujours été, — mais un peintre.

Pendant longtemps il ne fut guère qu'un élève de Victor Bertin, minutieux et sec. Ce n'est que vers 1848 que le peintre, véritablement peintre, se révèle, et d'année en année s'affirme, et de plus en plus s'accentue.

Mais depuis, que de chefs-d'œuvre! *Saint Sébastien, Dante et Virgile, Macbeth; Macbeth* surtout, pour ne citer que les plus illustres!

Avant toute chose, Corot se préoccupe de la profondeur. Dans cette profondeur, il dispose quelques légères masses d'arbres noyées dans l'air, baignées dans la lumière. Il étage à travers ces plans larges et espacés l'ampleur savante des formes naturelles, le mouvement de la vie, la grâce indicible des matins et des soirs, les mélancolies des crépuscules, les aurores amoureuses et les premières et rêveuses étoiles, les nacres des matins humides, les aubes laiteuses sur les étangs frais, les pâleurs pourprées et les roses vapeurs des soirs languissants.

Et, dans ces milieux enchantés, il évoque d'immatérielles apparitions, des êtres vagues, aériens, impondérables, impalpables, un souffle qui passe avec l'incertaine apparence d'un corps? — Est-ce une déesse? Est-ce une femme? Est-ce une âme?

Je ne sais. — C'est le charme, c'est la spiritualité de son œuvre d'art, à ce garçon drapier, à ce poëte, à ce divin musicien, à cet admirable peintre.

Ce naturaliste exquis n'est donc pas un réaliste. Et j'entends encore Gustave Courbet, cette intelligence obtuse, disant avec son pâteux et traînard accent franc-comtois, un jour que l'on nommait Corot devant lui :

« Ah ! oui,... ce vieux peintre ... en cheveux blancs, ... qui depuis trente ans fait toujours danser les mêmes muses ... dans le même paysage i-dè-âl ! — Mais, c'est l' Chicard du Pârnâsse que c't homme-lâ ! »

Corot était adorablement bon.

Il n'a jamais voulu recevoir un sou de ses élèves.

Il a obligé tous ceux qui ont eu recours à son obligeance.

Il est allé pour les alléger au-devant de toutes les infortunes qui lui furent connues.

On n'a pas oublié avec quelle délicatesse il vint au secours d'un grand artiste malade et malheureux [1], et ajouta 1000 fr. de rentes à la pension de 1200 fr. accordée par l'État à la famille de Millet.

Il envoyait un tableau à toutes les ventes de charité.

1. L'illustre Daumier, si grand, encore méconnu.

Il se laissait duper sans avoir l'air de s'apercevoir qu'on le dupât.

Il estimait qu'on le payait toujours trop cher. (Il n'avait vendu son premier tableau qu'à l'âge de quarante ans.)

Sur sa fin, il cédait si facilement à l'importunité des marchands, qu'ils lui ont arraché de la sorte trop d'œuvres informes, qui n'ont d'autre valeur que celle d'un autographe.

Il y aura donc un choix à faire dans les innombrables tableaux signés *Corot*, qui courent le monde.

Mais les beaux Corots sont inappréciables.

De 1827 à 1874, Corot a figuré à toutes les expositions officielles, sans en excepter une seule.

Envois de Corot aux Salons annuels.

1827. — Vue prise à Narni ; Campagne de Rome.
1831. — Vue de Furia (île d'Ischia) ; Couvent sur les bords de l'Adriatique.
1833. — Vue prise dans la forêt de Fontainebleau.
1834. — Une forêt ; Marine ; Site d'Italie.
1835. — Agar dans le désert ; Vue prise à Riva (Tyrol italien).
1836. — Diane surprise au bain ; Campagne de Rome en hiver.
1837. — Saint Jérôme, paysage ; Vue prise dans l'île d'Ischia ; Paysage ; Soleil couchant.

1838. — Silène ; Vue prise à Volterra (Toscane).
1839. — Site d'Italie ; Paysage ; Un soir.
1840. — Fuite en Égypte, paysage ; Soleil couchant ; Un moine.
1841. — Démocrite et les Abdéritains ; Paysage tiré des *Fables de La Fontaine ;* Site des environs de Naples.
1842. — Site d'Italie ; Paysage effet du matin.
1843. — Un soir ; Jeunes filles au bain.
1844. — Destruction de Sodome ; Paysage avec figures ; Campagne de Rome.
1845. — Homère et les Bergers ; Daphnis et Chloé; Paysage.
1846. — Forêt de Fontainebleau.
1847. — Paysage ; Berger jouant avec une chèvre; Paysage.
1848. — Site d'Italie ; Intérieur de bois ; Vue de Ville-d'Avray ; Matinée ; Crépuscule ; Soir ; Effet du matin ; Matinée ; Un soir.
1849. — Le Christ au jardin des Oliviers ; Vue prise à Volterra (Toscane) ; Site du Limousin ; Vue prise à Ville-d'Avray ; Étude du Colisée à Rome.
1850. — Lever de soleil ; Matinée ; Soleil couchant (Tyrol italien) ; Ville-d'Avray.
1851. — Soleil couchant ; Le Repos ; Port de la Rochelle.
1853. — Saint-Sébastien ; Matin ; Soir.

1855. — (Exposition universelle) Matin; Maroussy près Montlhéry ; Printemps ; Soir ; Souvenir d'Italie ; Soirée.

1857. — L'incendie de Sodome ; Une Nymphe jouant avec un Amour ; Le Concert ; Soleil couchant ; Un soir ; Souvenir de Ville-d'Avray ; Une matinée (Ville-d'Avray).

1859. — Dante et Virgile, paysage ; Macbeth, paysage ; Idylle, paysage avec figures ; Souvenir du Limousin ; Tyrol italien ; Étude à Ville-d'Avray.

1861. — Danse de nymphes ; Soleil levant ; Orphée ; Le Lac ; Souvenir d'Italie ; Le Repos.

1863. — Soleil levant ; Étude à Ville-d'Avray ; Étude à Méry près la Ferté-sous-Jouarre.

1864. — Souvenir de Mortefontaine ; Coup de vent.

1865. — Le Matin ; Souvenir des environs du lac Némi.

1866. — Le Soir ; La Solitude ; Souvenir de Vigeu (Limousin).

1867. — Vue de Marisselle près Beauvais ; Coup de vent.

1867. — (Exposition universelle.) — Saint-Sébastien ; La Toilette ; Macbeth, les Sorcières ; Souvenir du lac de Némi ; Un soir ; Les Ruines du château de Pierrefonds.

1868. — Un matin à Ville-d'Avray ; Le Soir.
1869. — Souvenir de Ville-d'Avray ; Une Liseuse.
1870. — Paysage avec figures ; Ville-d'Avray.
1872. — Souvenir de Ville-d'Avray ; Près Arras.
1873. — Pastorale ; Le Passeur.
1874. — Souvenir d'Arleux du Nord ; Le Soir ; Clair de lune.

A la suite de cette liste très-complète des Salons de Corot, voici l'énumération beaucoup plus maigre des récompenses qui lui furent accordées :

1833. — Médaille de 2e classe (Jury académique).

1848. — Médaille de 1re classe (Jury élu).

1855. — (*1re* Exposition universelle.) — Médaille de 1re classe (Jury nommé par le jury d'admission, nommé lui-même par décret impérial).

1867 (2e Exposition universelle.) — Médaille de 2e classe (Jury nommé pour les deux tiers à l'élection et pour le dernier tiers directement par la commission impériale).

Corot fut, à plusieurs reprises, proposé pour la médaille d'honneur, notamment en 1865 et en 1874.

En 1865, après vingt-six tours de scrutin, si j'ai bonne mémoire, ladite médaille fut donnée à M. Cabanel ; en 1874, à M. Gérôme.

Corot fut décoré en 1846 et nommé officier de la Légion d'honneur en 1867.

La dernière fois que nous avons vu l'illustre

artiste, c'est à cette soirée du 29 décembre 1874, où il vint, déjà touché par la Mort, recevoir des mains de ses confrères et de ses admirateurs l'hommage de cette médaille d'or que les jurys des expositions officielles lui avaient toujours refusée.

Se souvient-on encore de l'incident ? Deux noms étaient en présence se partageant les votes du jury pour la médaille d'honneur au Salon de 1874 : ceux de Corot et de M. Gérôme. Celui de M. Gérôme l'emporte. Aussitôt les amis de Corot ouvrirent une souscription à l'effet d'offrir une médaille d'or au vieux maître. Rapidement l'argent afflua. Le médaillon à l'effigie de l'artiste fut exécuté par M. Geoffroy de Chaumes. L'excédent de la souscription devait peu de temps après trouver une plus douloureuse destination. Il servit à élever un modeste monument à Corot sur les bords de cet étang de Ville-d'Avray qu'il a tant aimé.

S'il fut parmi les peintres de paysage un artiste qui aurait dû, semble-t-il, trouver grâce devant l'Institut, assurément c'est Corot ; mais Corot — pas plus que Millet, pas plus que Théodore Rousseau, pas plus que Troyon, pas plus que Paul Huet, pas plus qu'un seul des grands paysagistes de ce siècle, — ne fut appelé par l'Académie des beaux-arts à honorer l'Institut de sa présence.

Je voudrais parler de deux hommes encore :

l'un Octave Tassaert, un contemporain des romantiques, qui les coudoya dans les ateliers et resta dans le siècle un isolé ; l'autre qui ferme à jamais le Romantisme, le rend désormais impossible et ouvre un monde nouveau : J.-F. Millet.

OCTAVE TASSAERT

Si peu fataliste que nous voudrions être, il y a, semble-t-il, dans la vie de certains hommes de cruelles prédestinations.

La carrière active et la fin de l'artiste dont on annonçait la mort aux derniers jours d'avril 1874 en témoignent d'une façon troublante. On retrouve la marque de cette fatalité jusque dans les termes mêmes du *fait divers* par lequel on apprit ce suicide. Quelle ironie du sort dans cette première ligne qu'on a pu lire dans la plupart des journaux d'alors! « M. *Nicolas* Tassaert, *le peintre bien connu*, a été trouvé mort, etc. »

Or tous les tableaux de Tassaert sont signés O. T., ou, en toutes lettres, *Octave* Tassaert.

On ajoutait, il est vrai, que Tassaert « n'était point le premier venu ».

Nous ne pouvons nous défendre du plus douloureux serrement de cœur en constatant en quel oubli profond, injuste, et — ce qu'il y a de plus triste — inconsciemment, innocemment injuste,

l'opinion publique avait laissé tomber un peintre, un artiste de la valeur de celui qui venait de se tuer.

Car Tassaert s'est tué. A soixante-quatorze ans, de ses pauvres vieilles mains tremblantes de l'affaiblissement causé par la misère, dit-on, — quoique j'aie peine à le croire, — mais plus encore par l'âge, il a allumé un réchaud de charbon de bois et s'est asphyxié.

Sur la question de misère, sans rien affirmer, j'apporte à l'enquête les éléments suivants puisés à bonne source. Tassaert, avant la guerre, au moins, était propriétaire dans Paris. Le siège a-t-il ruiné sa ou ses propriétés ? Je l'ignore. Il vivait très-retiré du monde, très-sobrement, se montrait fort amer en paroles contre les hommes et les choses. Par le fait, il avait eu jadis à se plaindre du commerce de certaines personnalités, du modèle Suisse notamment.

Suisse était un boulanger, fort bel homme, dont le nom a dû reparaître souvent en ce livre, et qui, — introduit par je ne sais quelle fortune dans les ateliers d'artistes, — avait adopté la profession de modèle, puis ouvert une *Académie particulière* qui existait encore il y a quelques années dans la Cité, au coin du boulevard du Palais et du quai des Orfèvres. Il était doué de beaucoup d'esprit naturel. Aiguisé au contact des peintres farouches de ce temps-là, l'esprit de Suisse était devenu célèbre.

On citait ses mots dans les petits journaux.

Mais il ne faisait pas que des mots, il faisait aussi des affaires, achetait pour la moindre somme d'argent des tableaux aux peintres qui fréquentaient son académie, et les revendait à de fort beaux prix aux amateurs.

Tassaert est de ceux qui contribuèrent le plus à la fortune de Suisse.

Toutefois je doute que Tassaert, misanthrope et économe, soit mort de faim.

Ce n'est pas d'hier pourtant que son cerveau était hanté par le spectre de la misère, de la faim silencieuse et de l'asphyxie.

S'il a parfois consacré son talent à des motifs de plasticité pure, comme en son admirable *Diane au bain*, ou à des spectacles de bonheur, comme en son tableau des *Enfants heureux*, ce sont là des manifestations exceptionnelles. Son tempérament ou sa philosophie le portaient de préférence aux sujets de larmes et de désespoir.

Le type de ses tableaux de prédilection est celui qu'il exposa en 1850 et qui est placé depuis cette époque au musée du Luxembourg.

Voici comment, lui-même, il a rédigé la notice explicative de cette œuvre :

« La neige couvrait les toits : un vent glacial fouettait la vitre de cette étroite et froide demeure; une vieille femme réchauffait à un brasier ses

mains pâles et tremblantes. La jeune fille lui dit : « O ma mère, vous n'avez pas toujours été dans ce dénûment !... » Et la vieille dame regardait l'image de la Vierge, et la jeune fille sanglotait. A quelque temps de là, on vit deux formes lumineuses comme des âmes qui s'élançaient vers le ciel. »

Je sais bien que ce n'est pas précisément jovial et que les satins blancs des robes Renaissance, et les pourpoints des cavaliers Henri II, et les costumes bariolés des Italiennes aux grands yeux de bête, et les mantilles, et les velours, et les pompons des manolas et des torreros d'Andalousie, je sais que toute cette friperie pseudo-historique et fantaisiste, que les perruques et le déshabillé du Directoire, que toute la turquerie à soleil dans le dos, que jusqu'à ces grands va-nu-pieds du désert algérien, que tout ce qui vient de loin, tout ce qui est mensonge a bien plus d'action sur le public que les navrantes réalités auxquelles s'attachait Tassaert. Et, en somme, je ne reproche pas aux amateurs d'avoir préféré leur plaisir, leur fût-il procuré par de médiocre peinture, à de la peinture excellente, mais navrante.

Seulement, nous autres critiques, qui assistons en marquant les coups à ce champ clos de l'art contre l'opinion, nous qui constatons les défaites et les triomphes, qui pansons les blessures des vaillants et relevons les morts, nous avons le devoir

de dire ce que nous croyons la vérité sur les mérites de chacun.

Eh bien, Tassaert est au nombre des huit ou dix artistes de ce siècle dont la postérité recueillera précieusement les œuvres, aujourd'hui dédaignées, pour les accrocher dans ses Louvres, alors qu'elle n'aura ni cure ni souci des favoris actuels de la fortune.

Déjà on les recherche. M. Alexandre Dumas fils qui ne se borne pas à être l'illustre auteur dramatique que chacun admire, l'explorateur hardi des questions sociales les plus graves, est aussi un collectionneur passionné de tableaux modernes. Il possède quarante Tassaerts sans compter le portrait de l'artiste par lui-même aussi beau que le plus beau Géricault.

Les principaux sont : La *Tentation de saint Hilarion*, l'*Enfant Jésus endormi sur sa croix* dans une gloire d'anges qui le contemplent, tableau de 2 mètres de hauteur, l'*Assomption de la Vierge*, la *Madeleine en prière*, la *Vierge des affligés*, un de ses premiers tableaux ; la *Léda*, un chef-d'œuvre ; la *Translation des cendres de Napoléon Ier*, tableau extraordinaire de conception et d'exécution ; tous les rois de France placés dans le ciel assistent respectueusement à cette solennité. Outre ces grandes œuvres, M. A. Dumas possède encore quelques-uns de ses tableaux de genre : l'*Aveugle de Bagnolet*,

très-ancien, le *Dénicheur mort*, l'*Almanach des vieillards* que Tassaert disait être son meilleur morceau de peinture ; le *Coucher*, la *Femme au traversin* acheté directement à l'artiste il y a vingt-cinq ans ; une *Sarah la baigneuse* fort belle ; la *Mort de la grand'mère*, la *Mort de la jeune fille* et le *Suicide*, réplique de celui du Luxembourg. — Une *Bacchante*, une *Diane* et une *Madeleine* très-remarquables figurèrent à la dernière vente de M. Laurent Richard. M. Alfred Bruyas a légué au musée de Montpellier plusieurs beaux Tassaerts ; M. Bès fils, ancien éditeur d'estampes religieuses, a conservé un grand nombre de dessins de l'artiste.

C'est par M. Bès fils que M. A. Dumas fut informé, l'an dernier, que le terme de la concessien de cinq ans où reposait la dépouille de Tassaert était sur le point d'expirer. Discrètement, généreusement, l'illustre écrivain, comblant l'un des derniers vœux de l'artiste, acheta au cimetière Montparnasse une concession perpétuelle, cette fois, où il fit définitivement inhumer les restes de ce pauvre grand peintre. La pierre tombale porte son nom et constate que c'est M. A. Dumas qui lui a donné cette sépulture.

Si vingt fois Tassaert a repris ce motif effroyable de la mort par la faim et par l'asphyxie ; si ses figures de femme ont toutes, ou à peu près, les paupières rouges, les yeux baignés de larmes, le teint

d'une pâleur et d'une transparence de porcelaine, le temps enlèvera à ces sujets leur angoisse immédiate et, sans les rendre précisément folâtres, en enveloppera l'horreur de ce voile de poésie dont toutes choses sont revêtues, même et surtout les plus réelles, les plus réalistes, c'est-à-dire les plus sincères, par le recul des siècles.

Et faut-il dire pourquoi ? — C'est qu'au service de cette sincérité qui parut excessive en ses larmoiements, Tassaert, cet élève de Lethière et plus encore de Prudhon, a mis une science de dessin et de composition, une profondeur d'expression, des qualités de modelé, d'harmonie, une puissance de technique dans le maniement de la couleur qui sont les éléments éternels de l'œuvre d'art en peinture.

JEAN-FRANÇOIS MILLET

Au nº 7 de la rue Saint-Georges, dans une cour, sous une tente improvisée à la hâte, posée pour trente jours sur quatre pavés, quelques feuillets détachés de l'œuvre d'un artiste qui venait de mourir furent réunis en 1875 pour être montrés au public. On se dit que les oboles recueillies au seuil de cette exposition iraient s'ajouter à l'épargne d'une veuve qui n'avait pour toutes richesses qu'un nom et neuf enfants. D'autre part, il faut à Paris avoir vu tout ce qui est à voir. On s'engage donc dans la petite rue froide, grise, inanimée, qui rampe aux dernières pentes de la colline des Martyrs. On entre. Et voici qu'aussitôt tout un flot de pensées nouvelles, mille questions dédaignées ou négligées envahissent l'esprit du visiteur.

Qu'y a-t-il donc là de si exceptionnel ? — Au premier abord, peu de chose : de vulgaires morceaux d'un papier à gros grain, couverts d'un crayonnage plus ou moins coloré, mis sous glace et montés dans une bordure d'or, et cela suffit à nous arrêter

longuement. Cela nous retient, nous appelle et nous rappelle, et nous poursuit encore après que nous l'avons quitté. Par la toute-puissance de l'art, ce peu de chose (qu'est-ce que quarante-six pastels ?[1]) s'impose à l'étude de tous, à l'admiration du grand nombre, à la méditation de quelques-uns, artistes et penseurs. C'est une part minime, mais la plus saisissante peut-être, de l'œuvre que laisse en mourant le peintre Jean-François Millet [2].

Après tant de siècles d'efforts persévérants pour éclairer la nuit de nos destinées humaines, de quelles humiliantes ténèbres ne demeurent-elles pas enveloppées ! J'ouvre la biographie de Millet. J'y vois que Millet est fils de paysans des côtes normandes, que son enfance et sa jeunesse se sont écoulées dans le partage des travaux de la terre avec sa famille, qu'il a gardé les troupeaux, mené la charrue, semé, moissonné, fécondé de son labeur le maigre humus des hauts plateaux desséchés par la course incessante des vents de mer. Je me rappelle sa maison natale, il nous l'a montrée dans

1. Ces quarante-six dessins font partie de la très-belle collection de M. Gavet, qui généreusement ouvrit cette exposition au profit de la famille de Millet.

2. Millet naquit à Gréville (Manche) le 4 octobre 1814. Il reçut des leçons du peintre Mouchel de Cherbourg et de Paul Delaroche. Il obtint des médailles aux Salons annuels de 1853 et 1864 et une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1867. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1868. Il est mort à Barbizon le 20 janvier 1875.

un de ses tableaux ; une pauvre maison, bloc massif de cailloux et de galets, percée de rares ouvertures, couverte de chaume, perdue à la pointe du village de Gréville, suspendue sur l'immense Océan. Un petit chemin tournant au bord de la falaise, un mur en pierres sèches à hauteur d'appui et un arbre écimé, rabougri, de silhouette misérable, séparent l'humble demeure des vertiges de l'abîme. Tout ce qui fut fait de main d'homme ici est dur, sombre, morne et comme fermé. Il n'y vient de lumière que de la nature, du ciel et de l'horizon sans limites, des mouvantes colorations des nuées colorant diversement les grandes eaux en mouvement. Au seuil de la maison, quelques animaux domestiques, des ébats de poules et d'oies picorant dans l'herbe rare auprès d'un ruisseau frissonnant, mettent dans l'austérité du site un rayon de gaieté familière.

Je me reporte alors à cette date de 1814, où naquit en ce lieu un enfant voué, semblait-il, à toutes les privations de culture intellectuelle ; et je demeure confondu. — Comment s'est-il affranchi des fatalités sociales qui écrasaient son berceau ? Comment a-t-il pu sortir de ce milieu ? Comment a-t-il escaladé les barrières qui lui interdisaient l'accès de l'art ? Comment cet enfant condamné à la servitude dès le ventre de sa mère a-t-il rompu sa chaîne ? Il se peut donc que la parabole du Semeur

ne se vérifie pas toujours et que le grain tombé parmi les épines, ayant poussé avec les épines, réussisse à étouffer les épines, au lieu d'être étouffé par elles. Cela est digne de remarque et consolant.

Millet serait né au temps où l'artiste était seulement un praticien, mon étonnement serait moindre. Il entrait manœuvre dans l'atelier d'un maître, manœuvre il y pouvait rester pour la vie; par cela même la transition du métier à l'art s'y offrait facile à l'apprenti heureusement doué. En raison des exigences d'une main-d'œuvre énorme, les choses se passent à peu près de même, aujourd'hui encore, dans les ateliers de statuaire. Mais le peintre, lui, de nos jours, est bien plus un « monsieur ». Par les écoles populaires et d'enseignement gratuit, l'enfant de nos cités, il est vrai, si pauvre qu'il soit, trouve encore un passage pour le conduire du hangar industriel à l'atelier-salon du peintre. Mais ces facilités, je ne vois pas qu'elles se présentent à l'enfant des campagnes. — En ce qui touche Millet, il est possible que le concours de circonstances inconnues qui ont favorisé son essor soit des plus simples. Quelque jour nous saurons par la publication posthume des œuvres de M. Sensier, confiée, nous dit-on, à notre éminent confrère, M. Paul Mantz, par M. Tillot ou par M. Gavet, qui furent ses amis, ou par tout autre, de quelle façon la Providence introduisit Millet dans ses voies.

A de certains signes encore et plus éclatants, plus décisifs, s'affirme la prédestination supérieure de cet homme. Ayant pénétré comme par surprise dans un milieu nouveau, plus élevé, il devait, ce paysan, — et qui n'eût eu cette faiblesse? — succomber aux premières et capiteuses ivresses de la vanité, il y succomba ; renier son premier milieu, il le renia. Mais, — rare témoignage de grandeur morale et d'une âme fortement trempée, — il ne s'attarda point dans ces pièges de l'amour-propre faussé, rejeta ces tentations de parvenu et revint, comme Alibée, à son plus sûr trésor.

Pour la plupart, les artistes issus de la classe populaire et dépourvus d'instruction classique affectent des familiarités invétérées et comme de naissance avec les grandes Muses. Millet eut un instant ce travers, — au début.

Jusqu'à l'âge de vingt ans il n'avait jamais vu un tableau. Très-ému par le spectacle de la nature (il l'a bien prouvé depuis), il occupait en de constantes contemplations les loisirs des longs jours qu'il passait couché sur la falaise [1], et, voulant traduire les objets qui s'offraient à sa vue, ne connaissait d'autres instruments qu'un bout de charbon éteint

1. Géricault, un quart de siècle auparavant, avait aussi passé bien des heures de contemplation solitaire dans les mêmes brumes de mer, sur le rocher de Mortain, à quelques lieues de Granville.

en guise de crayon et son large sabot en guise d'album. Cet innocent ne songea-t-il pas à peindre la Fable, Vénus, et même la tragédie antique, l'*Œdipe !*

Il sortait alors des mains de Paul Delaroche. Cette affligeante manie des nus mythologiques lui dura peu d'années, mais quelques années. Son excuse ? il en vivait : la chair se vend toujours. — Il y mettait, lui, l'homme simple, sincère, alors grisé, les fureurs de brosse, de couleur et d'empâtements des romantiques ; il en dut faire par la suite des *meâ culpâ* à se meurtrir la poitrine. Nulle sincérité, nulle simplicité en ces peintures : une remarquable prestesse d'exécution, des recherches de tons nacrés à la Diaz, des contours cernés d'un trait habile. De toute cette série je ne veux garder qu'un souvenir, celui d'un tout petit tableau, *les Baigneurs*. Ils vont fendant l'eau bleue dans l'ombre d'un petit bois qui borde la rive. Les gestes sont superbes, le torse du baigneur qui occupe le centre de la toile est une merveille de coloration puissante, jeune, fraîche. Cela est beau, beau comme morceau, mais de mince caractère et trop voisin de ses conceptions mythologiques. M. Ch. Yriarte a raconté comment Millet renonça, pourquoi il ne voulut plus être un « peintre qui fait toujours des nudités ». Soit ! Je crois cependant qu'il y eut quelque chose de plus dans ce renoncement qu'un

scrupule de conscience ; la banale réflexion d'un passant surprise par le plus grand des hasards n'y eût pas suffi. Demande-t-on à quelle force il céda ? Je réponds : A l'appel du génie.

La nature avait ses peintres : Paul Huet, Théodore Rousseau, Corot, Jules Dupré. Tassaert s'était fait le peintre de la misère parisienne. Les paysans devaient avoir le leur. Et ce peintre devait être Millet. Quel homme, quel autre génie, étranger au travail de la terre, eût su les comprendre !

Certes l'art n'avait pas attendu que l'étincelle divine s'allumât dans l'âme de Millet pour s'essayer aux formules de la vie pastorale. Les cerveaux fatigués du tumulte du monde, les cœurs tourmentés ont de tout temps cherché un refuge parmi les *bergeries* que l'art leur ouvrait, depuis Longus, Théocrite et Virgile, jusqu'à George Sand, en passant par l'*Astrée*, le Lignon, et même par Trianon ; et, dans notre peinture française, depuis l'*Arcadie* du Poussin jusqu'à Decamps, en traversant les satins de Watteau et les déshabillés de Boucher.

Mais dans ces formules il semble qu'on retrouve les partis-pris de la marquise de Rambouillet [1]. Il n'en est pas une où le vrai ne soit altéré, parfois adorablement faussé. On y rencontre la préoccupation constante d'atténuer le réel au profit de tel

1. « Les esprits doux et amateurs de belles-lettres ne trouvent jamais leur compte à la campagne. »

ou tel idéal de style, de pureté, de sentimentalisme même, ou de galanterie raffinée. Pour cet art-là, comme pour madame de Staël, « l'agriculture sentait le fumier ».

Après Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, les grands paysagistes que j'ai nommés tout à l'heure nous avaient rendu la terre. Nul encore n'avait osé nous rendre le paysan. Notre école tourna longtemps autour de ce problème : mettre l'homme vrai dans son milieu vrai. Par une sorte de calcul psychologique très-juste, quoique inconscient, nos peintres préparèrent l'avénement de la réalité la plus voisine de nous-mêmes en nous familiarisant d'abord avec la réalité lointaine ou ses semblants. Ils découvrirent l'accord de l'homme et de son milieu en Italie (Schnetz), en Orient (Decamps, Marilhat), dans la régence de Tunis (Eug. Delacroix), en Algérie (E. Fromentin). Ces découvertes accomplies, on finit par la plus simple, on découvrit le cœur même de la France. — J.-F. Millet eut cette gloire.

Jusqu'à Millet, l'art, dans cet ordre d'idées, avait été le flatteur complaisant, l'interprète courtisan des rêveries rustiques chères à des sociétés blasées sur les côtés factices de la civilisation. Rappelez-vous encore l'Aminta du Tasse, les Pastorales de Racan, les Idylles de Segrais, le *Comme il vous plaira* de Shakspeare et *Mélicerte* de Molière, ces

étincelantes fantaisies, et Gessner et J.-J. Rousseau lui-même. Il faut remonter au *Livre de Ruth* ou s'arrêter alors au chapitre de l'*Homme* de La Bruyère pour trouver une expression rigoureusement sincère de la vie rurale. Je ne nomme pas ici les peintres du Nord. A part quelque figure épisodique çà et là, dans l'œuvre d'Albert Cuyp, je vois que tous, Ostade, Téniers, J. Steen, Rubens lui-même, n'ont voulu voir que les joyeuses bestialités des paysans, leurs rixes, leurs jeux, leurs danses, leurs longues stations sous les treilles et dans les tabagies. Ce sont là les descendants grossiers du Bacchus flamand. Triptolème ne leur est rien.

Retournons donc à cette terrible page de La Bruyère, toujours citée par chacun de ceux qui ont eu à parler de l'œuvre de Millet [1]. Elle en est la préface la plus éloquente : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible : ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines ; ils épargnent aux autres hommes la

1. Par M. Castagnary, le premier, en son rare et précieux livre intitulé : *Philosophie du Salon de* 1857.

peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé. »

Oui, cela n'est que vrai, le paysan de J.-F. Millet, le plus souvent et de premier aspect, est l'animal farouche des *Caractères*. Il demeure ployé sous la tyrannie de la glèbe et du labeur qu'elle exige. L'excès de la peine physique a étouffé en lui tout développement intellectuel. Il semble nous dire que le travail des bras est exclusif, non des fonctions de l'âme, mais des fonctions du cerveau. Il peut prier ; penser, non. C'est pourquoi nous ne voyons nul éclair en ses yeux. Même quand il parle à Dieu, il penche son front vers le sol (l'*Angelus*).

Sa beauté est dans l'action, action grave, lente, mesurée ; et dans l'action son attitude tient plutôt de l'allure que du geste. Son corps, aux organes façonnés par les obstacles, en raison des obstacles, prend des raideurs et aussi des souplesses spéciales, voisines de l'animalité, appropriées à la nature de son travail. Sa poitrine, ses reins, son cou, ses quatre membres, ses extrémités se déforment ou se forment, de l'enfance à l'âge d'homme, en vue de certaines puissances déterminées pour la fécondation du sol. Il devient une force : hélas ! une force aveugle. Car il n'a même pas la jouissance immatérielle de la nature et de ses beautés. S'il regarde l'horizon, c'est pour juger du temps du

lendemain. L'harmonie des couleurs, la finesse des tons, la grâce des contours, la majesté des lignes, échappent à sa connaissance. Il en reçoit la sensation, il n'en a pas le sentiment.

En ces derniers temps j'ai pu revoir, tant en tableaux, pastels, dessins, qu'en reproductions par la gravure et la photographie, la plus grande partie de l'œuvre de Millet. Je n'y ai pas trouvé trace d'amour. Il a souvent donné à la jeune fille une grâce touchante, naïve, et même quelque attrait de visage; à la femme jamais. Au bord du béguin des fillettes, il montrera une marge folle de cheveux indisciplinés; toujours il abaisse un mouchoir de cotonnade sur le front de la femme. L'adolescent pas plus que l'homme ne parle à la compagne de son âge. Il les réunit quelquefois dans la même action; leurs regards ne se rencontrent pas, leurs lèvres sont muettes. Ils travaillent, ils se reposent, ils dorment côte à côte, sur le même feurre, dans la même ombre, sans plus de souci l'un de l'autre que des bonnes bêtes qui partagent leur fatigue ou leur sieste.

Tel est l'être humain que Millet a mis dans la nature.

Eh bien! malgré cette évidente parenté avec l'animal, le paysan de Millet conserve partout et toujours un caractère de grandeur manifeste. Asservi, semble-t-il, par les forces naturelles, il reste leur

souverain, le maître, le roi de la nature. Millet a eu le courage d'être vrai, il n'a rien dissimulé, rien atténué, et jusque dans les plus cruelles déformations de l'organisme il a su respecter la noblesse de la créature façonnée par Dieu. Son geste est toujours simple, vrai, juste, approprié à son objet, à cause de cela toujours grand et beau.

Dans l'œuvre de Millet rien ne pose : ni l'homme, ni l'animal, ni l'arbre, ni le brin d'herbe. Et cette remarque que chacun aura faite m'amène à parler du mode de procéder familier à l'artiste.

Millet, — je le tiens de ceux qui l'ont suivi de plus près, et le caractère de son dessin confirme le fait d'une manière absolue, — Millet ne peignait ni ne dessinait d'après nature. Il observait patiemment, longuement, avec insistance et à maintes reprises, le phénomène immobile ou le phénomène d'action qu'il se proposait de reproduire. L'ensemble de la scène et la successivité des attitudes et des mouvements se gravaient ainsi dans sa mémoire, secourue au besoin par une note de crayon prise à la volée. Contrairement aux doctrines professées par les écoles de réalité, chaque geste posé est un geste faussé et figé. Les preuves abondent qui condamnent, dans toute œuvre de maître, la théorie du travail d'après le modèle.

Voyez la *Récolte du sarrasin* et son élan de fléaux

battant les gerbes. De tels sujets où l'activité du travail rustique est montrée dans toute son énergie seraient-ils donc interdits au peintre ? Assurément non. De tels sujets ne sauraient pourtant se poser. Voyez encore les *Laboureurs,* les *Femmes revenant de faire du bois*, la *Récolte des foins,* le *Départ pour le travail*, le *Semeur*, le *Berger rentrant avec son troupeau*, les *Paysannes regardant passer une troupe d'oies sauvages,* ces chefs-d'œuvre de mouvement et d'attitudes rapides, surprises dans leur absolue vérité : quel modèle pourrait poser cela ? Je prends même les motifs reposés : le *Vigneron,* la *Méridienne*, le *Jardin de paysan.* S'il se sait observé, croyez-vous que ce vigneron gardera cet affaissement de tout le corps, cette cambrure des malléoles internes si caractéristique, cette bouche béante, ce regard atone et vide ? Point du tout. A défaut de ses vêtements que vous lui aurez fait conserver, il endimanchera ses membres, ses muscles et sa physionomie.

A cette constante pratique de l'observation ou plutôt de la contemplation réfléchie de la nature, Millet fut redevable de l'exceptionnelle et puissante émotion contenue dans son œuvre et qui de son œuvre gagne le spectateur. Quoi de plus extraordinaire, à ce point de vue, que le *Parc à moutons, effet de lune*, que la *Plaine de Barbizon* sous la

neige fondante, que l'*Hiver*, que la *Plaine au soleil couchant!* Sa libre et rêveuse enfance au grand air des falaises battues par ses pieds nus, foulées par ses épaules en face d'un horizon infini lui laissa l'insatiable amour des espaces à perte de vue.

Dans toutes ses compositions, quand il ne montre pas effectivement l'étendue, il la rend sensible à l'esprit par l'enveloppe tournante du ciel, par une pointe d'arbre, un faîte de chaumière, une fumée, qui dépassent l'horizon visible et nous disent que la vie des choses et des êtres se prolonge au delà.

Du sommet de son observatoire, l'enfant avait remarqué sur l'immense nappe marine le renflement de la planète. Les coques des navires devenaient invisibles à de grandes distances, les hautes voiles seules restaient apparentes et peu à peu glissaient et disparaissaient, ou remontaient au contraire et grandissaient, selon la direction de l'embarcation vers la pleine mer ou vers la plage. Cette courbure, — même en ses paysages les plus bornés, aux prochaines silhouettes si admirablement composées, — il en donne le sentiment ; il la fait comprendre et deviner. Sans doute aussi la légèreté, l'indécision des contours dans toutes les formes baignées par le plein air, avaient maintes fois arrêté son regard ; il n'est pas de loi naturelle qu'il poursuive, en effet, avec plus de passion, ni qu'il traduise avec plus de certitude.

Quels sont ses procédés techniques ? — L'huile et le crayon.

La façon de ses tableaux est souvent lourde, épaisse ; les chairs, les étoffes, les végétations, les terres, tout y est fait de la même pratique. Ce défaut, très-accusé dans sa peinture à l'heure où elle sortait de ses mains, s'atténue beaucoup par l'action du temps. Il est assez facile de retrouver, dans Paris, la *Mare aux oies*, le *Coup de fusil*, la *Femme portant deux seaux*, la *Baratteuse*, les petites *Glaneuses ;* certes il ne reste dans ces toiles aucune des pesanteurs du premier moment. La pâte y a pris à la longue une densité et une fermeté remarquables, sans une seule altération dans les rapports de valeurs et de tons. C'est donc en somme, sous une apparente gaucherie, de la peinture très-personnelle, bien faite au point de vue du métier. Elle a la qualité la plus enviable, le don de durée.

Dans ses crayons et pastels, le procédé est plus original, plus personnel encore, presque insaisissable ; procédé par rayonnement, formé de longs traits, irradiant du centre aux marges, et d'indéchiffrables passages de crayon faisant trame sur cette chaîne en toile d'araignée. Tantôt de vibrants à plat, tantôt de simples rehauts de pastels déterminent le ton sur le fond des valeurs déjà fixé par blanc et noir.

Et ce grimoire traduit avec une vérité incompa-

rable, avec une majesté indicible, la profondeur des nuits lunaires, les couchers de soleil et leurs flèches de feu dans les grandes masses de vapeurs condensées à l'extrême horizon, les eaux suspendues dans la neige en dégel, la ténuité grêle et foisonnante des innombrables rameaux des forêts en hiver, le poudroiement de la lumière horizontale dans les toisons pressées des moutons au pacage, le fourmillement de mille pattes des troupeaux en marche, le jonché des foins coupés, retournés, éparpillés dans les grandes plaines, la symétrie géométrique et vivante des vastes cultures filant dans toute leur largeur, sans un accident, depuis la feuillure jusqu'au fond de la composition : toutes les magies de la nature.

Je signale encore à l'attention des artistes un détail très-particulier dans la façon dont Millet établissait, vers la fin, ses compositions, dessins ou tableaux. Le premier plan y prenait une importance capitale, non par le détail, mais par la dimension : il y négligeait tout détail, au contraire, et en faisait un avant-plan plutôt qu'un premier plan. Cela, on n'en doutera pas, de la part d'un artiste comme Millet était très-cherché, très-intentionnel. Il isolait le premier plan de la bordure et reprenait ainsi une tradition des petits Flamands, qui le plus souvent encadrent eux-mêmes leurs motifs dans une bordure artificielle, cadre de fenêtre ou chambranle de

porte, ménageant avec adresse une transition pour le regard et pour la pensée entre les objets réels et la convention pittoresque.

Dans ce rapide exposé des moyens de l'artiste, je dois dire quelques mots de son dessin. Si l'on fait consister toute la science du dessin dans la pureté du trait, dans l'élégance du contour, Millet est un pauvre dessinateur. Pourtant à ce point de vue même, les plus exigeants ne sauraient lui refuser un caractère de réelle grandeur dans les silhouettes: *Berger gardant son troupeau*, le *Semeur*, *Berger rentrant avec son troupeau*, *Bergère assise sur une barrière*. Mais ceux qui demandent au dessin de l'artiste quelque chose de plus qu'un raffinement de calligraphie, c'est-à-dire la justesse expressive de la forme en mouvement, l'accent de la vie par le caractère du contour extérieur et aussi par le modelé intérieur, ceux-là voyant l'austère et magistrale plastique du nu sous les grossières étoffes dont sont revêtus la *Femme aux seaux*, la femme couchée de la *Sieste*, la *Paysanne d'Auvergne filant*, ceux-là se diront que Millet était un admirable dessinateur et que ce n'est pas sans profit pour son éducation d'artiste qu'il avait accroché dans son atelier de Barbizon des plâtres du Parthénon.

Millet improvisait un motif sur le papier, sur la

toile avec une rapidité extraordinaire. En quelques minutes il traçait, il indiquait trois, quatre compositions différentes du sujet qui occupait son esprit. C'était sa façon de parler. Mais il exécutait l'œuvre définitive avec lenteur, méditant, calculant le sens, la portée, l'effet pittoresque et moral des moindres coups de brosse ou de crayon, s'inquiétant également de la valeur des instruments et agents techniques.

Quelques fragments de sa correspondance que M. Gavet veut bien me communiquer en diront à ce sujet beaucoup plus que de simples affirmations :

Barbizon, 28 décembre 1865.

Mon cher monsieur Gavet,

J'ai reçu votre lettre du 26 courant et le billet de mille francs qu'elle contenait. J'ai reçu aussi vos échantillons de papiers et je suis en train d'en essayer quelques numéros. J'ai mis trois dessins sur le chantier et j'augure que ces trois papiers-là seront bons, mais c'est à mesure que les dessins avancent qu'on voit si le papier supporte les recharges et les effacements.

Nous avons eu effectivement des effets de brouillard superbes et aussi des givres féeriques au delà de toute imagination. La forêt était admirablement belle ainsi ornée, mais je ne sais pas si les choses

d'ordinaire plus modestes, comme les buissons de ronces, les touffes d'herbes et enfin les brindilles de toutes sortes n'étaient pas, proportion gardée, les plus belles de toutes. Il semble que la nature leur veuille faire prendre leur revanche et montrer qu'elles ne sont inférieures à rien, ces pauvres choses humiliées. Enfin elles viennent d'avoir trois beaux jours.

J'ai terminé le petit tableau de M. Brame, il l'a chez lui. Je vais me mettre à préparer votre *Nuit*, puis aussi quelques autres tableaux pour vous, tout en travaillant au tableau de M. Brame que je compte envoyer à l'Exposition. Vous recevrez plusieurs dessins dans le courant de janvier. En attendant votre prochaine visite, recevez de moi, je vous en prie, le plus cordial bonjour.

J.-F. MILLET.

Vichy, 17 juin 1866.

Mon cher monsieur Gavet,

Votre lettre m'a été envoyée ici. Je vous remercie des offres que vous me faites ; s'il en est besoin, je les accepterai. Ma femme est mieux depuis que nous sommes arrivés.

Le médecin prétend qu'elle sera, non pas absolument guérie, mais en bon état à la fin de la sai-

son. Il dit qu'il faudra revenir l'année prochaine, et qu'elle ira bien mieux encore.

Je ne me suis guère occupé du monde des eaux, mais j'ai fait un peu connaissance avec les environs de Vichy, où j'ai trouvé de très-jolies choses. Je fais autant de croquis que je peux et je compte que cela va me faire faire pour vous des dessins d'une nature autre que ceux que vous avez. Le pays, à beaucoup d'égards, a des rapports avec pas mal d'endroits de la Normandie, verdure et champs entourés de haies. Comme il y a beaucoup de cours d'eau, il y a beaucoup de moulins. Les femmes gardent leurs vaches en filant au fuseau, chose que je ne connaissais pas et dont je compte bien me servir. Cela ne ressemble en rien à la *bergerette filant sa quenouillette* des pastorales du siècle dernier. Cela n'a rien à démêler avec Florian, je vous assure. Ne comptez pas beaucoup sur les dessins exécutés ici, je veux me faire une provision aussi nombreuse que possible de documents, et il me faut un peu chercher, ne connaissant pas le pays, mais vous aurez quand je serai de retour la primeur de mes impressions. Les petites charrettes des paysans sont attelées de vaches. Les chariots dont ils se servent pour rentrer les foins ont quatre roues et sont attelés ou de bœufs ou de vaches. Encore un coup je veux m'approvisionner tant que je pourrai et vous y gagnerez.

J.-F. MILLET.

Barbizon, 14 décembre 1866.

Mon cher monsieur Gavet,

Si vous venez me voir, comme vous me l'annoncez, j'en aurai un bien grand plaisir, mais je dois vous dire que vous ne pourrez pas remporter de dessins ce jour-là. J'y ai beaucoup travaillé, mais je n'en ai pas terminé. Les jours sont si courts et si tristes que l'on ne fait pas le quart de la besogne qu'on ferait en d'autres moments. Comptez seulement que vous en aurez plusieurs à la fin de ce mois, au moins trois. Puis vous en verrez de nouveaux en train. Je suis très-content des arrangements que vous avez faits avec MM. Petit et Fréret, n'ayant pas, je vous assure, le même plaisir à travailler pour d'autres que pour vous.

Le soleil couchant dont je vous ai parlé est d'une espèce très-simple et *je désirerais même l'empreindre d'une certaine tristesse.*

Recevez, mon cher monsieur Gavet, une bonne poignée de main.

J.-F. MILLET.

Tristesse, une tristesse implacable ou mieux encore une gravité profonde, une fatalité parfois farouche, c'est le sentiment qui domine l'œuvre entier de Millet. Aussi, malgré des beautés de pre-

mier ordre introduites par lui dans l'art, l'ensemble de ses ouvrages sera-t-il, quant à présent, plutôt admiré qu'aimé par le plus grand nombre des connaisseurs. Le paysan quintessencié, idéalisé avec une certaine apparence de réalité, plaît davantage à la foule. Dussent les mouvements gracieux que lui prête l'art idéaliste être en contradiction avec l'objet de ses mouvements (faner, sarcler, glaner, bêcher, etc.), l'image faussée, mais flatteuse, réunit la majorité des sympathies. Ces réserves n'auront qu'un temps. Si lentement que ce soit, le vrai s'ouvre à coup sûr le chemin des intelligences et des cœurs quand il s'appuie sur des éléments d'art aussi puissants que ceux de Millet.

Il est juste de le dire pourtant : ce grand artiste n'a voulu voir que la plus humble classe des paysans. Les caractères sont variés, les esprits divers parmi les paysans autant que dans les autres classes de la société. Millet ne nous a rien dit de leur bonhomie, de leurs ruses, de leurs convoitises, parce qu'il les a pris au plus près de la terre. Il s'est arrêté au premier échelon du *genre*. Il ne nous montre même pas le fermier, il nous montre seulement le valet de ferme, l'homme à gages écrasé par le despotisme du commandement et vaillant pourtant, et prodigue de lui-même sous le despotisme de la nature. De là le terrible aspect de ses figures. Il ne faut pas leur demander le charme. On

ne le trouve que par échappées dans quelques-unes, dans ses jeunes pâtres, dans ses petites bergères qui font passer devant nos yeux comme des apparitions de Rachel et de Jacob. Mais ce n'est pas là le côté dominateur de son talent. Quelle différence avec Corot, toujours si musicalement tendre !

L'art de Millet est fait de naturel et d'élévation ; mais le naturel y est sombre et l'élévation d'une telle austérité, si grave, si pathétique, que l'intensité du tragique en ses œuvres (*la Mort et le Bûcheron)* trouble, inquiète et parfois éloigne ceux qu'appellent l'admirable naïveté — rare alliance ! — et la science infinie de son procédé. Il reste dès lors et pour longtemps livré à la discussion. Quelques-uns pénètrent son génie, en restent passionnés ; la masse le subit. Il faut écrire au seuil de son œuvre le mot de l'*Imitation :* Renoncez aux choses frivoles. *Relinque curiosa.*

ne le trouve que par échappées dans quelques-unes, dans ses jeunes pâtres, dans ses petites bergères qui font passer devant nos yeux comme des apparitions de Rachel et de Jacob. Mais ce n'est pas là le côté dominateur de son talent. Quelle différence avec Corot, toujours si musicalement tendre !

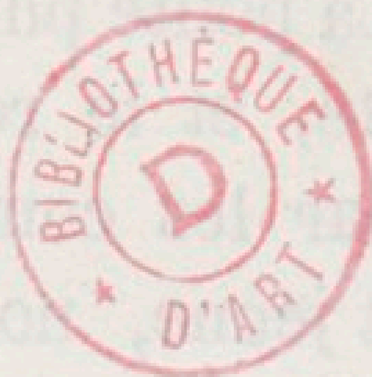
L'art de Millet est fait de naturel et d'élévation ; mais le naturel y est sombre et l'élévation d'une telle austérité, si grave, si pathétique, que l'intensité du tragique en ses œuvres (*la Mort et le Bûcheron*) trouble, inquiète, et parfois éloigne ceux qu'appellent l'admirable naïveté — rare alliance ! — et la science infinie de son procédé. Il reste dès lors et pour longtemps livré à la discussion. Quelques-uns pénètrent son génie, en restent passionnés ; la masse le subit. Il faut écrire au seuil de son œuvre le mot de l'*Imitation* : Renoncez aux choses frivoles. *Relinque curiosa.*

CONCLUSION

Quel que soit le jugement définitif que les historiens de l'art porteront un jour sur le mouvement d'idées, sur les tendances et sur les œuvres qui au premier tiers de ce siècle ont passionné toute une génération sous le nom de Romantisme, c'est par cette passion même, qu'elle a excitée et partagée, que l'école romantique aura prise sur l'avenir ; elle aura mérité l'indulgente sympathie de la postérité par cela seul qu'elle ne connut point la pesante quiétude des temps qui la précédèrent, la non moins lourde indifférence des temps qui suivirent. Ce que l'on n'a pas assez remarqué, c'est qu'en somme le Romantisme n'a produit qu'un très-petit nombre de noms. Ce foyer d'action a jeté à certain moment un tel éclat qu'il nous est resté une fausse idée de son étendue. La petite phalange suppléait au nombre par l'activité, et le retentissement de cette activité, grossi par les complaisants échos d'une presse ardente et jeune, nous a laissé l'illusion d'une foule.

Aujourd'hui cependant, si nous essayons de compter les combattants de ces heures brillantes, nous reconnaissons avec stupeur combien peu ils étaient. Quels sont ceux dont le nom ait survécu à l'apaisement de la lutte ? Eugène Delacroix dans la peinture d'histoire, Robert-Fleury dans les sujets de genre, Paul Huet dans le paysage, Barye et Auguste Préault en statuaire. En ces cinq noms se résume désormais toute la gloire du mouvement romantique.

Mais tous, même les plus obscurs, ils ont eu leur part d'influence sur cette époque de 1827, si féconde assurément en folies de toute espèce, mais également riche d'aspirations élevées, désintéressées, dont l'unique préoccupation était l'excellence de l'art. Prise en ce sens, la formule de cette époque si souvent reniée depuis, ne manquait point de grandeur; il y avait au moins une singulière noblesse d'esprit à aimer et pratiquer « l'art pour l'art ». Souhaitons que les futurs historiens du temps présent lui reconnaissent le même désintéressement !



TABLE

DES NOMS CITÉS

TABLE

DÈS CHAPITRES

1238. — ABBEVILLE. — TYP. ET STÉR. GUSTAVE RETAUX.

OUVRAGES D'ERNEST CHESNEAU

ÉTUDE SUR L'ART CONTEMPORAIN. — SALON DE 1859. (N. Chaix.) *Épuisé.*

TURE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. — LES CHEFS D'ÉCOLE : vid, Gros, Géricault, Decamps, Meissonier, Ingres, landrin, E. Delacroix. 1 vol. in-18. 1862. (Didier.) *sé.*

ÉRÊTS POPULAIRES DANS L'ART : LA VÉRITÉ SUR LE E, LE MUSÉE NAPOLÉON III ET LES ARTS INDUSTRIELS. 1862. (Dentu.) *Épuisé.*

DANS LES RÉSIDENCES IMPÉRIALES : COMPIÈGNE. In-8. *Épuisé.*

ET LES ARTISTES MODERNES EN FRANCE ET EN ANGLE-. In-18. 1864. (Didier.)

ET DU 13 NOVEMBRE ET L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. 864. (Didier). *Épuisé.*

, SCULPTURE. — LES NATIONS RIVALES DANS L'ART : rre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Danemark, Suède et Norwège, Russie, Autriche, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d'Amérique, . L'Art japonais. De l'Influence des expositions tionales sur l'avenir de l'Art. In-18. 1868. (Didier.)

PONAIS : *Conférence faite à l'union centrale des rts appliqués à l'industrie.* In-8. 1869. (A. Morel.)

STE ANGLAIS : JOHN LEECH. In-8. 1875. (J. Claye.)

RATION CIRCULAIRE : *Conférence faite à l'Union cen-* . 1877. (Ch. Delagrave.)

G. RÉGAMEY. In-8. 1879. (Librairie A. Détaille.)

IRE J.-B. CARPEAUX, SA VIE ET SON ŒUVRE. In-8. A. Quantin.)

ET STATUAIRES ROMANTIQUES. In-18. 1880. (Charavay

RE. *Roman.* In-18. 1880. (G. Charpentier.)

